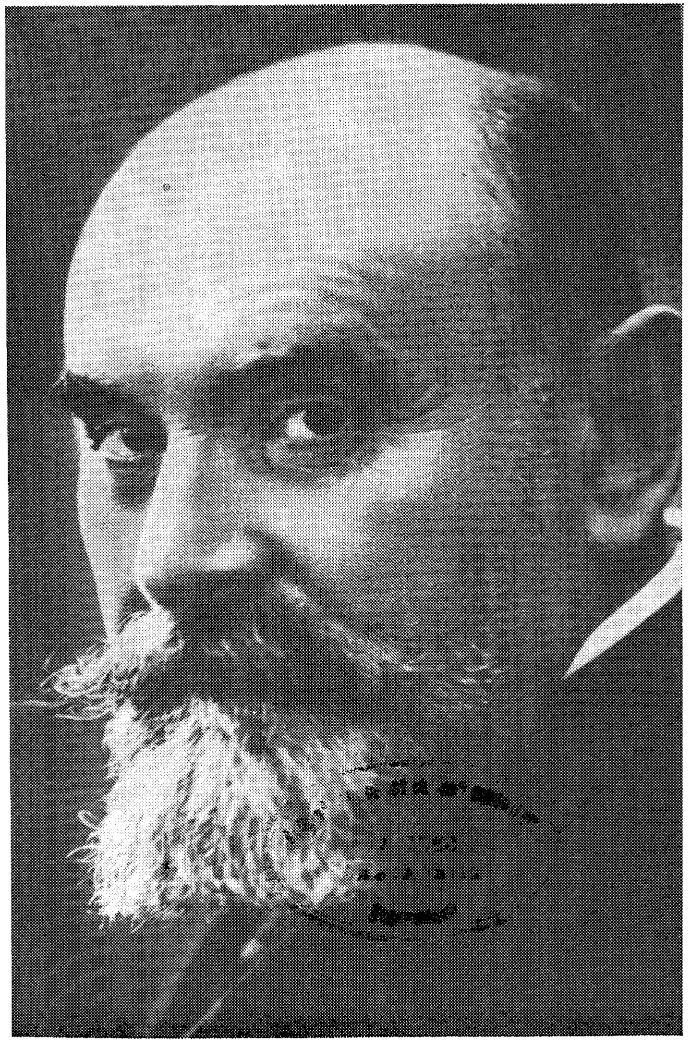


INSTITUTUL DE STUDII ISTORICE ȘI SOCIAL-POLITICE
DE PE LÎNGĂ C.C. AL P.C.R.

CONSTANTIN DOBROGEANU GHEREA

OPERE COMPLETE

vol. 7

EDITURA POLITICĂ
BUCUREȘTI — 1980

Ediție îngrijită
de un colectiv format din:
ION POPESCU-PUȚURI, ȘTEFAN VOITEC
(coordonatori)
AUGUSTIN DEAC, ION IACOȘ,
ION MAMINA

Coperta:
CONSTANTIN NIȚULESCU

CUVÎNT ÎNAINTE

Tomul al 7-lea din Opere complete *ale lui C. Dobrogeanu-Gherea cuprinde ultimul volum din ciclul* Studii critice (1897), *precum și articolele de estetică și critică literară pe care gînditorul român nu le-a inclus în această lucrare fundamentală. Sînt reunite astfel studii, articole, răspunsuri la anchete literare publicate inițial de C. Dobrogeanu-Gherea în ziare și reviste, ca:* Drepturile omului *(1885),* Contemporanul *(1885, 1887—1888),* Gutenberg *(1892),* Literatură și știință *(1893—1894),* Lumea nouă *(1894—1896),* Evenimentul literar și Adevărul *(1894),* Lumea nouă științifică și literară *(1895),* Gazeta săteanului *(1897),* L'Indépendance roumaine *(1901). Prin aceasta, împreună cu studiile editate în volumul al 6-lea al* Operelor complete, *se conturează o imagine cuprinzătoare a creației inițiate și dezvoltate de C. Dobrogeanu-Gherea în domeniul criticii literare naționale la sfîrșitul veacului al XIX-lea. Această operă îl situează, totodată, printre cei dintîi în lume care au aplicat creator ideile socialismului științific în vederea făuririi domeniului propriu al esteticii științifice.*

Destinul culturii naționale în general, sarcinile sale în contextul transformărilor, mutațiilor de ordin socio-economic și politic din societatea românească, al problemelor majore aflate în fața poporului român pe linia împlinirii unor deziderate vitale se constituie drept axă centrală a preocupărilor lui C. Dobrogeanu-Gherea pe terenul esteticii și criticii literare. Studiile din acest volum — cum sînt: Direcțiunea „Contemporanului", Cum se citește la

noi, D-l Panu asupra criticii şi literaturii, Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice — *contribuie la definirea lui C. Dobrogeanu-Gherea ca personalitatea cea mai marcantă a noului curent de idei afirmat de reprezentanţii partidului clasei muncitoare în confruntarea cu ideologii claselor dominante, ai junimismului în primul rînd, dispută teoretică vizînd, într-un cadru mai larg, realităţile istorice româneşti, drumul de urmat pentru prefacerea lor structurală. Precizînd că opera de artă este un reflex al împrejurărilor istorice, al mentalităţii unei epoci date, C. Dobrogeanu-Gherea a relevat, în acelaşi timp, influenţa enormă a creaţiei artistice asupra vieţii, indicînd oamenilor de cultură imperativul vremii — acela al afirmării tendinţelor sociale progresiste, girul autenticităţii şi perenităţii creaţiei artistice. „Orice operă cinstită şi adevărat artistică — menţiona criticul român —, care înnobilează sentimentele oamenilor şi oglindeşte societatea aşa cum e, slujeşte aspiraţiilor socialismului, care nu e doar un partid politic în sensul obişnuit al cuvîntului, ci un ideal, o aspiraţie către o lume nouă“.*

C. Dobrogeanu-Gherea, punînd, în lumina ideilor socialismului ştiinţific, bazele conceptuale ale esteticii ştiinţifice şi evidenţiind în acest sens raporturile dintre artă şi societate, caracterul de clasă al artei, s-a ridicat împotriva tezismului, dogmatizării principiilor materialist-istorice. „Structura economică a societăţii — scria gînditorul român în studiul Materialismul economic şi literatura *— hotărăşte în primul rînd felul manifestărilor ei sufleteşti, cum e, spre pildă, literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un metod de cercetare ulterioară“, căci altfel, sublinia Gherea, „această teorie atît de roditoare dacă e înţeleasă ca o metodă de cercetare e stearpă dacă e luată drept dogmă“.*

Pe baza acestor principii metodologice — studiile din acest volum stau mărturie —, C. Dobrogeanu-Gherea a remarcat valoarea excepţională a literaturii populare, chintesenţă a darurilor artistice ale poporului român. În acelaşi timp, el a întreprins demersuri critice pline de profunzime asupra scrierilor lui Eminescu, Caragiale, Coşbuc încă de la primele lor manifestări literare. Nu se poate uita că el a fost primul mare critic care a văzut în făuritorul Baladelor şi idilelor *— căruia i-a consacrat studiul intitulat* Poetul ţărănimii *— un creator de valori durabile, profund original, care concentrează în lirica sa imaginea adevărată a lumii satului.*

Răspunsurile la anchete literare, conferinţele pe teme mult discutate de estetică, articolele de critică, prezente în volumul de faţă, îl înfăţişează pe C. Dobrogeanu-Gherea ca un pasionat căutător al noului, care se pronunţă pertinent nu numai asupra fenomenului literar naţional, dar şi asupra curentelor manifestate pe plan european; el promovează cunoaşterea de către masele largi a valorilor literare naţionale şi universale, avînd ca sens continua dezvoltare a literaturii, în general a culturii româneşti.

Ediţia de faţă reproduce studiile cuprinse în volumul III din Studii critice *în ordinea stabilită de autor, după textul apărut în anul 1897, în Editura librăriei „Socec“. Celelalte materiale, verificate după publicaţiile în care au apărut pentru prima dată, sînt tipărite în ordine cronologică, cu renunţarea la acest principiu în cazul articolelor privind traducerile, făcută cu scopul păstrării unităţii acestui ciclu. Textul în limba română al răspunsului lui Gherea la ancheta literară întreprinsă de ziarul* L'Indépendance roumaine *este reprodusă după manuscrisul autorului.*

Volumul cuprinde un aparat ştiinţific alcătuit din adnotări, indici de nume, denumiri geografice, de ziare şi reviste. Notele colectivului de îngrijire a ediţiei sînt date între paranteze drepte. În transcrierea textului s-au menţinut formele de limbă specifice epocii, aplicîndu-se, totodată, normele ortografice actuale.

Institutul de studii istorice
şi social-politice de pe lîngă C.C.
al P.C.R.

Fiicei mele Ștefania

STUDII CRITICE

Volumul III

C. DOBROGEANU-GHEREA

STUDII CRITICE

VOLUMUL III

EDITIUNEA I[a]

Întîia mie de exemplare

BUCURESCI

EDITURA LIBRĂRIEI SOCECŬ & Comp.

21, Calea Victorieĭ, 21

1897

Prefață[1]

Articolele din acest volum au fost tipărite în felurite publicații periodice, afară de studiul asupra lui Coșbuc *Poetul țărănimii,* care e inedit. Cititorul atent și binevoitor va observa cu înlesnire că între toate studiile din acest volum e o legătură atît de strînsă încît pot fi socotite, întrucîtva, capitole ale aceluiași volum, deși au fost tipărite în felurite publicații, cu ocazii diferite și într-un interval de timp destul de îndelungat. Pricina e că sînt rezultatul aceleiași concepții filozofice, sociale și estetico-literare. Dar de aici izvorăște și un neajuns, și anume repetarea unor idei, cîteodată chiar în același mod exprimate în felurite articole. Cauza e următoarea. Un articol de revistă trebuie să fie o lucrare *de sine stătătoare,* nu poți să trimiți mereu pe cititor la ce ai tipărit în altă vreme și în alte publicații ; de aici urmează necesar neajunsul repetării. Sper că neajunsul acesta nu va fi așa mare, cu atît mai mult cu cît fiecare articol are un conținut cu totul deosebit, deși punctul de vedere e același. Astă legătură strînsă între toate articolele pe care le-am scris pînă acuma, același punct de vedere și de plecare, aceeași concepție care se arată în toate, vor face, sper, și pe adversarii mei de bună-credință să vadă cît au fost de nedrepți cînd îmi imputau că mă conduc de interese trecătoare de moment, că scriu pentru apărarea unei cauze ad-hoc, cu gînduri ascunse și așa mai departe. — Aceia însă care nu se vor convinge nici acum sper că se vor convinge la iarnă, cînd nădăjduiesc să apară al patrulea volum din criticile mele, în care va fi

expusă în mod sistematic acea concepție despre care pomenesc aici și care a fost tratată fragmentar în articolele mele. Se înțelege, aici vorbesc de adversarii care vor și sînt în stare să priceapă, nu de jandarmii rurali ai literaturii române, după spirituala expresie a lui Coșbuc, care fac minuțioase percheziții domiciliare în lucrarea unui scriitor pentru a descoperi *tendințe, idealuri sociale* și altele pe care nu le pricep și care tocmai din această pricină le par misterioase și subversive.

În acest volum ar fi trebuit să apară încă un articol strîns legat de *Poetul țărănimii*, și anume asupra așa-numitelor plagiate ale lui Coșbuc. Acel articol nu e menit atît să apere pe Coșbuc, o apărare de care poetul n-are acuma nevoie. Cred de altmintrelea că și din cel tipărit în acest volum iese cu destulă evidență marea originalitate a admirabilului nostru poet. Dar studiul asupra plagiatelor are un interes însemnat și acuma pentru că chestia *plagiatelor în artă* a fost tratată la noi pe cît de superficial pe atît de fals. Acest articol va fi tipărit în al patrulea volum al criticilor mele împreună cu cîteva altele inedite și cu cele pînă acum apărute, dar care n-au intrat în acest volum, cum sînt : *Artiștii cetățeni, Idealurile sociale în artă, Asupra traducerilor, Taras Șevcenko* și altele.

C. D. G.

ASUPRA MIȘCĂRII LITERARE ȘI ȘTIINȚIFICE[2]

Seceta literară și științifică, sărăcia mișcării noastre literare contemporane e în afară de orice îndoială și, desigur, puțini se vor găsi care să nege acest fapt, pe cît de trist pe atît de adevărat.

Nu-i vorbă, în privința mișcării științifice propriu-zise se vor găsi unii care nu ne vor da dreptate. Progresul științific al țării, zic aceștia, e de netăgăduit. Numărul școalelor și al școlarilor crește necontenit, universitățile noastre se îmbunătățesc foarte mult, o mulțime de tineri ne vin din străinătate înarmați cu toată știința europeană ; n-ar fi deci nedrept de a vorbi de lipsa unei mișcări științifice la noi ?

Neîndoielnic că cei ce vor vorbi așa vor avea o mare doză de dreptate. Că instrucția se întinde la noi — cam încet, nu e vorbă, dar totuși se întinde — nu mai încape discuție ; că universitățile noastre se îmbunătățesc foarte mult e deja mai puțin sigur, admitem însă și asta ; — dar de aci și pînă la o mișcare științifică în adevăratul înțeles al cuvîntului mai e un pas, și un pas foarte important. Pentru că aceea ce deosebește mai ales o mișcare științifică într-o societate e entuziasmul, e iubirea dezinteresată pentru știință, atît din partea celor care o predau, cît și din partea celor care o învață.

Cînd tinerimea cultă venea entuziasmată din toate colțurile Germaniei pentru a asculta pe marii ei dascăli Fichte ori Hegel, era, desigur, o frumoasă mișcare științifică. Dorul de lumină și de adevăr însuflețea această

tinerime; dorul de a răspîndi lumina și adevărul însuflețea pe marii ei învățați.

Cînd bătrînul dascăl Gheorghe Lazăr dădea învățătură într-o casă veche prin crăpăturile căreia șuiera vîntul de iarnă, ghemuiți de frig și el și cei ce-l ascultau, dar pătrunși, și unul și alții, de același dor de adevăr și de lumină pentru ei și pentru neamul lor, era un început al unei mișcări culturale. Acest început era sărac, foarte sărac, dar era un început al unei adevărate mișcări literare și științifice care a dat roade frumoase.

Azi însă, în cele mai multe cazuri, un profesor își dă ceasul lui regulamentar de muncă numai pentru că e plătit — și aceasta cînd nu poate să se eschiveze. Cei ce învață, învață iarăși pentru că n-au încotro: trebuie să-și facă o carieră, să ia o fată cu zestre și pentru asta trebuie diplomă. Odată diploma luată, diplomatul azvîrle cărțile în foc, uită ceea ce a învățat, afară doar de ceea ce îi cere meseria.

Azi, cînd dascălul dă învățătură numai pentru leafă, cînd elevii nu iau învățătură decît pentru ca să ajungă să ia leafă, iar publicul nu învață deloc, e cam greu de vorbit de o mișcare științifică în adevăratul înțeles al cuvîntului, oricît s-ar fi întins învățătura *ca meserie*. Științei noastre de azi îi lipsesc o dezinteresată iubire de știință, năzuințe înalte și un entuziasm științific pentru a deveni o adevărată mișcare științifică.

Dar, dacă despre sărăcia mișcării noastre științifice mai poate fi îndoială, în privința secetei literare sîntem cu toții de acord.

Scriitori de valoare avem puțini, și aceia puțini scriu așa de rar, și aceste scrieri rare sînt primite de public cu atîta indiferență! Și astfel amîndoi factorii unei mișcări literare și științifice ne lipsesc deopotrivă: literații și producțiunile literare, de o parte, și un public către care s-ar adresa aceste producțiuni, pe de altă parte.

Dar, dacă fenomenul sărăciei în mișcarea noastră literară și intelectuală e recunoscut de toți, cauzele acestui fenomen sînt departe de a fi cunoscute și pricepute. În general, explicările date sînt false ori superficiale.

Cauza sărăciei noastre literare, zic unii, e că scriitorii noștri mai de valoare nu scriu. Cu alte cuvinte, cauza sărăciei noastre literare e lipsa literaturii ori — parafrazînd

o spirituală expresie a lui Caragiale — o națiune fără literatură va să zică că nu o are!!

Alții, mai pricepuți și cu mai multă dreptate, găsesc cauza acestei stagnații în indiferența publicului. De cîte ori n-am auzit pe puținii noștri scriitori de talent zicînd: „Să scrii, să lucrezi, să-ți istovești toate forțele sufletești? Dar pentru cine? Dar pentru ce?“

...Dacă, după nopți de trudă,
Migălind vorbă cu vorbă c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ți legi în stihuri vreo durere sau vreun vis,
Nu-ți întemeia o lume de iluzii pe ce-ai scris!...

„Fiecare e ocupat cu trebile lui, cu interesele de toate zilele, astfel că pentru interesele intelectuale și estetice nu-i rămîne nici vreme, nici bunăvoință și nici pricepere. O carte care iese de sub tipar, o piesă ce se reprezintă la teatru face să se vorbească de ea două-trei zile, și asta încă e mult și numai dacă reporterii de gazete, transformați în critici artistici, vor binevoi să spuie cîteva vorbe în gazetele respective.

Îndemnul moral lipsește dar. Dar îndemnul material? Nici atîta. Opera de valoare, tipărită într-un număr ridicol de exemplare, se vinde în cinci ani... dacă nu rămîne nevîndută pentru vecie. Pentru cine dar să scrii și pentru ce?“

Astfel zic scriitorii noștri de talent și desigur că în vorbele lor e o bună parte de dreptate.

Un lucru numai: aceste căinări nu răspund la întrebarea noastră, nu ne dau cauza adevărată a secetei literare și intelectuale.

Indiferența publicului? Dar de ce publicul e azi așa de indiferent pentru producțiunile artistice cînd cu treizeci ori patruzeci de ani înainte arăta un interes așa de mare pentru Alecsandri și alții?. Și, în definitiv, cu explicațiile date însemnează a te învîrti într-un cerc vicios: publicul nu citește pentru că nu se produce și nu se produce pentru că nu se citește.

Numai atunci vom ieși din acest cerc vicios cînd, căutînd o explicare, o cauză a secetei literare și intelectuale, o vom căuta deodată pentru amîndouă fenomenele. O mișcare literară ori științifică cuprinde deopotrivă pe amîndoi factorii, ori — în termeni economici — cuprinde

deopotrivă și pe producătorii literari și pe consumatori. O societate produce și scriitori și cititori, care influențează unii asupra altora și, împreună, formează ceea ce numim o mișcare literară ori mișcare științifică.

Că o mișcare literară fără literați e un nonsens pricepe oricine, dar că o mișcare literară fără cititori e iarăși o imposibilitate pentru unii nu-i tot așa de clar. Cauza acestei nepriceperi e că în toate istoriile literare se analizează numai scriitorii fiecărei epoci, nu însă și publicul cititor, parcă acesta din urmă nici n-ar exista. Adevărul e însă că acest public e tot așa de important ca și scriitorii.

Ca să vedem mai clar, să luăm un exemplu extrem. Să presupunem că doi ori trei poeți de geniu au scris într-o țară oarecare cîteva poeme geniale, dar care n-au fost pricepute absolut de nimeni, ca și cum ar fi fost scrise într-o limbă necunoscută. Vom putea noi oare vorbi despre o *mișcare literară* a acelei țări sub cuvînt că acele poeme au fost geniale ? Pe de altă parte să presupunem cîteva poeme mediocre scrise de poeți cu puțin talent, însă care să fi stîrnit entuziasmul unui popor întreg ; în cazul acesta, desigur, vom vorbi despre mișcarea literară a acelei țări și acelei epoci.

De aci se poate vedea ce important factor e și publicul cititor într-o mișcare literară și, cum vorbim despre mișcarea literară a unei țări, trebuie să avem în vedere amîndoi factorii strîns legați între ei.

În acest dublu sens înțelegem mișcarea literară și științifică și în acest sens vom căuta pricina sărăciei în mișcarea noastră literară și intelectuală de azi.

*

Mișcarea literară fiind un fenomen social, în viața socială deci trebuie să căutăm condițiunile existenței ei, în viața socială trebuie să căutăm cauzele înfloririi ori decadenței literare.

Să aruncăm deci o scurtă privire asupra vieții noastre sociale de acum 40 ori 50 de ani.

După 1848, noi am intrat definitiv în curentul vieții europene. O întreagă întocmire socială bazată pe iobăgie, asemănătoare cu feudalismul european, a căzut și a fost înlocuită cu o altă întocmire, de obicei numită întocmirea burgheză, democrată ; formele politico-sociale feudale-io-

băgiste au fost înlocuite prin formele moderne occidentale. Această transformare socială săvîrșită de aceia pe care de obicei îi numim „generația de la '48" e asemănătoare în multe privințe cu transformarea operată și în Franța la 1789—1793 de burghezimea revoluționară de atunci. Zicem „asemănătoare în multe privințe" și nu de tot pentru că sînt și deosebiri însemnate provocate de diferența între felul dezvoltării istorice a țării noastre și a occidentului european.

Asupra unora din aceste esențiale deosebiri vom insista chiar aici, cît va fi nevoie pentru țelul acestui articol.

Dar nu numai prefacerea noastră socială era în unele privințe deosebită de cea europeană, ci și lupta generației de la 1848 era în multe privințe deosebită de lupta revoluționarilor burghezi din occidentul Europei. În unele privințe, această luptă era mult mai ușoară, în altele mai grea. Esențială deosebire e și următoarea : pe cînd burghezimea revoluționară europeană se lupta pentru doborîrea unei întocmiri sociale și înlocuirea ei prin alta, la noi generația de la '48 ducea, afară de aceasta, și o luptă pentru redeșteptarea și liberarea națională.

Așadar, generația de la '48 a avut două scopuri de cea mai mare însemnătate : transformarea unei întregi întocmiri sociale și redeșteptarea națională. Fiecare din aceste scopuri în parte e în stare să provoace o puternică mișcare intelectuală. Ce să mai zicem cînd ele amîndouă devin idealul, scopul generației de la 1848 ! Mai ales deșteptarea națională a fost totdeauna un puternic factor al unei mișcări literare — fapt care de altmintrelea e ușor de explicat. Mai întîi e însuflețirea dacă nu a națiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte și simțitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoțional al unei însemnate părți din națiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică. O masă de oameni sînt însuflețiți de același ideal, au aceeași mare dorință, forțele lor sufletești lucrează în aceeași direcție și de aceea e o cerință psihică de a comunica unul cu altul, de a-și spune dorințele, de a-și manifesta simțirile, emoțiunile, speranțele.

E evident însă că cel mai prielnic mod de manifestare și comunicare emoțională între oameni e cuvîntul sfînt și inspirat al poeziei. Afară de aceasta, literatura în acest

caz are de multe ori o mare importanță utilitară, politică. De multe ori, un popor ce se redeșteaptă trebuie să arate că există și că are dreptul la existență, și una din cele mai bune dovezi e și literatura lui, și mai ales literatura populară. Și de aceea iarăși, în timpul redeșteptării naționale, există o tendință de a se întoarce către izvoarele vii și sănătoase ale poeziei populare. Așa a fost la alții : în Polonia, în Germania, în Danemarca, în Serbia, în Boemia etc., așa a fost și la noi.

Ca să vedem ce puternic curent literar s-a creat în această epocă istorică, numită epoca de la 1848, n-avem decît să pomenim pe aceia care au scris atunci, pe poeții epocii. Heliade-Rădulescu e poet, Gr. Alexandrescu poet, Alecsandri poet, Bolliac poet, Rosetti, Negri, toți capii mișcării revoluționare democrato-burgheze și naționale sînt poeți. Aceia care nu făceau versuri, Ion Ghica, Kogălniceanu, Bălcescu și alții, creează proza română. Alecsandri descoperă creațiunea marelui nostru poet anonim, țărănimea. E un elan, e un entuziasm, e o speranță în viitor chiar în acele creațiuni care deplîngeau prezentul.

După spiritul ei, această literatură cu drept cuvînt poate fi numită literatura ideologilor burghezi de la 1848.

Pentru fruntașii mișcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere : era un instrument de luptă, era o armă puternică de deșteptare, o armă politică și morală totdeodată. Și această literatură se adresa la un public cititor care gîndea ca și scriitorii lui, care avea aceleași năzuințe, același dor. Cuvintele calde ale poeților găseau răsunet în inima caldă a publicului, era o armonie completă între acești doi factori necesari pentru producerea unei mișcări literare, și iată pentru ce epoca de la 1848 ne-a dat o mișcare literară în adevăratul sens al cuvîntului, o mișcare puternică și rodnică.

Această mișcare îndeplinește toate condițiunile ce se cer unei adevărate mișcări literare : ea a izvorît din nevoile vieții sociale de atunci și, la rîndul ei, a influențat această viață ; ea a avut amîndoi factorii necesari și în armonie între ei— publicul cititor și literații.

E adevărat că cercul la care se adresa literatura aceea era foarte restrîns, și aceasta scade, bineînțeles, din însemnătatea mișcării literare și intelectuale de atunci ; dar, însemnătatea numerică a publicului cititor fiind un

factor important într-o mișcare literară, nu e însă un factor unic și exclusiv. Erau așa de puțini cetățenii liberi ai Atenei, și Atena a fost doar patria celei mai mari înfloriri și mișcări artistice pe care a văzut-o vreodată omenirea !

Încă o dată dar, mișcarea literară și intelectuală a generației de la 1848 a fost o mișcare adevărată în toată puterea cuvîntului. Dar ea n-a putut să trăiască mult mai multă vreme decît au dăinuit cauzele sociale care i-au dat naștere, care i-au dat puterea și vlaga.

*

Generația de la 1848 a avut fericirea, așa de rară în istoria omenirii, de a-și vedea visul realizat, și încă realizat mai în totalitatea lui.

Întocmirea socială veche e răsturnată, înlocuită cu alta, iar după Unirea Principatelor, România ajunge o nație de sine stătătoare.

Odată introdusă întocmirea democrată burgheză, trebuia să se arate deosebirea dintre noi și occidentul Europei, deosebire despre care am pomenit mai sus și pe care am arătat-o deja în articolul meu despre Caragiale *. În Europa occidentală, transformarea burgheză a societății a fost făcută de însăși burghezimea bogată, puternică, cultă, care după o luptă de mai bine de trei veacuri a învins feudalismul și și-a croit o întocmire socială proprie intereselor ei, mișcării ei triumfătoare. La noi însă, doborîrea iobăgiei, a feudalismului nostru național, n-a fost făcută atîta de burghezime, care era puțin numeroasă, săracă, incultă. La noi, întocmirea nouă a fost introdusă de o seamă de tineri cu o cultură europeană, în parte fii de boieri. Aceștia, bazați pe mica burghezime, pe meseriași, dar mai ales ajutați de un fapt absolut hotărîtor, și anume că întocmirea burgheză era deja triumfătoare în statele puternice și civilizate, au introdus aceeași întocmire și la noi.

Așadar am căpătat instituțiile burgheze fără să avem o burghezime puternică ; instituțiile burgheze însă fără burghezime stăteau fără bază, atîrnau, cum am zice, în aer.

* [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, București, Editura politică, 1979, p. 215—241.]

Pentru ca instituțiile să capete o bază solidă, trebuia creată o burghezime puternică, ceea ce se facilita foarte mult prin instituțiile noi deja introduse. Astfel, crearea unei burghezimi devenea o necesitate istorică, era inevitabilă. Puterea burghezimii însă, după cum se știe, constă în primul rînd în avere, și de aceea lozinca era dată de însuși momentul istoric : *„Enrichissez-vous !“* *

Se înțelege, tînăra noastră burghezime nu s-a lăsat mult să fie poftită ca să înceapă alergarea după îmbogățire.

Cum s-a făcut și se face îmbogățirea, asta nu ne privește. Aici avem a face cu fenomenele politico-sociale numai atîta întrucît ne sînt necesare pentru explicarea mișcării noastre intelectuale și literare.

Dacă, pentru a da un conținut real noii întocmiri sociale, se cerea, de o parte, o burghezime puternică, pe de altă parte se cereau și o mulțime de instituții politice, juridice, financiare, precum și oamenii care să conducă aceste instituții. Se cer prefecți, subprefecți, judecători, avocați, directori, subdirectori, deputați, senatori etc., etc. **

Deci, dacă burghezimea s-a pus pe făcut avere, cei mai culți din păturile sociale suprapuse, chiar sub conducerea oamenilor care aparțineau și aparțin generației de la 1848, au început să organizeze statul modern — și astfel s-a creat o ocupație care a luat proporții mari în țară la noi : *politica,* și o ocupație ale cărei proporții sînt curat îngrijorătoare : *politicianismul.*

Dealtfel, aceste două îndeletniciri, politica și politicianismul, pe de o parte, și îmbogățirea, pe de alta, se împăcau perfect, treceau una într-alta, se confundau împreună. Bineînțeles însă, crearea unei burghezimi puternice și a unor instituțiuni corespunzătoare nu se săvîrșește nici într-un an, nici în doi ; e un proces care durează

* [„Îmbogățiți-vă !“]

** Pentru toate aceste funcții sociale se cere o anumită cultură științifică. Deci viața socială modernă cerea întinderea științei, ea cerea oameni cu oarecare cultură științifică și oameni cu avere. De aceea s-au creat și unii și alții. Împreună însă cu oamenii de știință, cu profesiile libere, s-a creat un fatal proletariat intelectual, care — precum vom vedea — e menit să joace un rol hotărîtor în mișcarea noastră literară și intelectuală

mult și care absoarbe toată activitatea claselor suprapuse.

Dar ce s-a făcut, în timpul desfășurării acestui proces, cu mișcarea noastră literară începută sub niște auspicii așa de frumoase ? Această mișcare decădea, decădea mereu. Și cauza acestei decăderi e lesne de găsit.

Literatura, pe care am numit-o a ideologilor burghezi, și-a avut obîrșia în năzuințele naționale și în năzuința de a crea o societate burgheză, năzuințe care, și una și alta, s-au realizat. Ce avea dar de căutat copilul acesta frumos, ideolog, în proza de multe ori foarte puțin curată a vieții noi, practice ?

Și, afară de aceasta, clasele care ar fi putut da viață și consistență mișcării literare erau ocupate cu alte afaceri, dacă nu mai serioase, apoi desigur mai mănoase. De altmintrelea, aceea ce a distrus această mișcare literară nu-i atîta absorbirea prin ocupație, cît felul ocupației. Sînt puține ocupații și preocupații omenești care să se-mpace așa de puțin cu poezia, cu literatura, cu arta în general, ca ocupația și preocupația de a face bani, ca alergarea după îmbogățire. Munca fizică, munca cîmpului, spre pildă — dacă nu e excesivă, dacă nu e făcută în condițiuni distrugătoare —, poate să se împace cu crearea poetică și să producă o admirabilă poezie, cum au produs toate popoarele agricole și cum a produs țărănimea noastră. Lupta, războiul, care pare a fi o-ndeletnicire așa de puțin priincioasă pentru dezvoltarea poeziei, a produs însă o întreagă și imensă literatură, numită epopee, pe cînd negoțul și îmbogățirea i-au fost fatale. Cine a auzit vreodată de epopeea cotului de măsurat, de poema tejghelei, a contuarului ? Cel mult doar de epopeea contractelor agricole !

Înavuțirea burgheză poate dezvolta alte facultăți omenești : prevedere, inteligență, energie ; pentru poezie însă, ea e moartea. Pentru un negustor, pentru un arendaș îmbogățit, un poet, un artist e un trîndav, un parazit, iar literatura o distracție stricătoare de moravuri. Pentru un burghez îmbogățit, dar mai cult, literatura e o distracție cînd n-ai ceva mai bun de făcut.

Într-o asemenea atmosferă, o mișcare literară nu poate exista. Se înțelege, mișcarea literară a ideologilor de la 1848 nu s-a stins deodată : mișcările intelectuale nici nu se încep, nici nu se sfîrșesc într-un singur moment.

De la început s-a urmat a se scrie pe de o parte în puterea inerției, iar pe de alta în puterea convingerii idealiste, ce, între altele, a însuflețit generația de la 1848, că transformarea socială și renașterea națională trebuie să fie începutul unei dezvoltări bogate în toate privințele : politice, economice, artistice.

Cîte puțin, cîntăreții au băgat de seamă că nu-i ascultă nimeni și au început să amuțească. Singur Alecsandri a urmat a crea cînd nu-l mai ascultau, dar a sfîrșit prin a-și strămuta muza la romani, spre a cînta pe Horațiu și pe Ovidiu. Într-un mod indirect, conștient ori inconștient, Alecsandri a recunoscut că epoca aceasta nu-i pentru poezia lui, nici poezia pentru epocă.

*

Întocmirea nouă a vieții sociale introduse la noi a revoluționat relațiile sociale, a produs forme și fenomene sociale deosebite de cele vechi și, deci, a dat naștere la noi idei, gîndiri, simțiri, idealuri, revolte sufletești, care toate își au rădăcina în noua viață socială.

Toate aceste manifestări sufletești cer o formă poetică în care să fie exprimate, cer o nouă manifestare literară, își cer poeții lor. Și această manifestare literară s-a produs de o altă clasă, cu alți artiști, cu alte forme poetice.

La această nouă manifestare literară trecem acum.

*

Epoca socială modernă, burgheză, capitalistă, democratică și cum îi mai zice, e judecată în felurite chipuri. Într-o privință însă, mai toți judecătorii vor fi de acord, și anume că multe bunătăți, dar și multe rele a adus ea societății.

Această epocă burgheză a lățit cultura, a ridicat colosal productivitatea muncii, a învins natura, a creat bogății enorme, a pus în comunicație ușoară nu numai pe oamenii aceluiași continent, ci și pe locuitorii diferitelor continente, a produs adevărate minuni ale spiritului născocitor omenesc. Dar tot această epocă a produs rele tot așa de evidente : ea a proletarizat pe micii producători de pămînt, a proletarizat pe meseriași, care n-au fost în stare să susțină concurența cu industriașii, a creat un proletariat intelectual, a adus o mare nesigu-

ranță a vieții materiale, o mare inegalitate economică, a enervat caracterele, a dezvoltat în oameni egoism, lăcomie etc.

Noi nu judecăm aci epoca aceasta. Desigur că, cu toate relele, ea a fost un imens pas spre progres, dar, repet, aci n-o judecăm, ci numai constatăm faptele.

Oriunde s-ar introduce această întocmire socială, ea trebuie să dea *grosso modo* același rezultat, cu aceeași siguranță cu care anumite cauze *trebuie* să producă un efect anumit.

Întocmirea socială introdusă la noi trebuia să dea și a dat aceleași efecte ca și în Europa, cu acea deosebire mare și defavorabilă nouă că efectele rele s-au arătat mai puternice și mai înainte decît cele bune.

Proletarizarea maselor în occidentul Europei, inegalitatea economică, creșterea nesiguranței vieții, luxul enervant și corupător și toate celelalte efecte rele ale civilizației burgheze s-au săvîrșit acolo sub fluieratul ieșit din ogeagurile unor fabrici imense, în zgomotul unei civilizații strălucitoare, unei culturi economice și științifice orbitoare. La noi însă s-a întîmplat numai toate relele, iar cultura mare economică și științifică, strălucita civilizație europeană se lasă așteptată și acuma. Ce să mai zicem dar de început !

Ei bine, noua stare socială creată în țara asta trebuia necesar să dea o manifestare literară cu un caracter nou. Această manifestare, după caracteru-i social, putea fi de două feluri, după clasa ori după clasele care ar fi produs-o. Produsă de clasele triumfătoare, în folosul cărora a venit noua stare de lucruri, manifestarea literară ar exprima, într-un fel ori într-altul, triumful acestor clase. Ea ar fi liniștită, senină, plină de idealizarea noii stări de lucruri, mai ales însă ar fi o literatură aducătoare de plăceri neturburătoare, ar fi un inel foarte caracteristic în lanțul plăcerilor celor ce benchetuiesc la ospățul vieții. Bineînțeles, nu vreau să zic că literatura asta trebuie să fie lipsită de talent : valoarea ei artistică, după cum e valoarea oricărei creațiuni artistice, depinde în primul rînd de talentul artiștilor. Noi vorbim numai de *caracterul* acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei artistică, și, desigur, acesta este caracterul pe care l-ar fi avut o manifestare literară produsă de clasele triumfătoare. În schimb, produsă de

clasele nedreptățite, manifestarea literară trebuie să fie plină de neliniște, de durere, de revoltă.

Am văzut însă că clasele triumfătoare, ocupate cu totul cu alte treburi, nu puteau da o manifestare literară ; rămînea deci posibilă numai manifestarea literară a claselor nedreptățite.

Din aceste clase însă e evident că nici cea țărănească, nici a meseriașilor nu putea produce această manifestare : le lipsea cultura trebuincioasă. Avem dar numai două clase, clasa boierilor vechi, fosta clasă privilegiată, care în mod fatal trebuia să decadă în noua stare de lucruri, și clasa proletariatului intelectual *. Clasa boierească însă era o clasă bătrînă, istovită, iar elementele ei cele mai energice s-au acomodat perfect cu noua organizație, acceptînd-o și făcîndu-se cei mai puternici stîlpi ai ei.

Iată-ne dar cu o singură clasă capabilă de a fi dat o manifestare literară pentru această epocă : clasa proletariatului intelectual. Și, în adevăr, această clasă a produs, și încă o producțiune adeseori de mult talent.

Cum e această manifestare literară, care-i sînt trăsăturile caracteristice în exprimarea sentimentelor individuale, sentimentelor sociale, gîndirilor și ideilor filozofice ?

Un om perspicace, care ar fi studiat literatura feluritelor epoci în legătură cu mediul social, ușor ar fi putut prezice nu numai că clasa proletariatului intelectual va fi aceea care să creeze literatura epocii noastre, dar mai ales, după caracterul clasei, ar fi putut prevedea în linii generale caracterul manifestării literare ce avea să se producă.

În adevăr, să studiem puțin caracterul clasei și condițiunile sociale moderne în care trebuie să se manifeste această clasă ca să vedem cam ce creațiune artistică ne putea ea da.

Mai întîi, dintre toți nedreptățiții, proletariatul intelectual este acela care are o mai largă cultură, o organizație nervoasă mai enervată și deci mai simțitoare, așa că el poate simți toate durerile mai adînc și să le exprime prin vorbe. Proletarul intelectual e sărac, uneori mai sărac decît proletarul manual ; dar, fiind sărac, el are cerințe foarte mari, dezvoltate într-însul printr-o civilizație luxoasă, și neputința de a le realiza trebuie negreșit să-l amărască, să provoace în el o revoltă sufletească. Această revoltă e mult mai temperată în clasele țărănești muncitoare dar inculte, prin faptul convingerii moștenite că „așa a fost de cînd lumea, boieri și mujici“ și prin simțul inferiorității culturale. Cu totul altfel stă proletarul intelectual : ca clasă, el a ieșit din aceeași clasă burgheză, ca cultură și ca talent, o întrece ; și cu toate acestea îi e cu totul inferior ca poziție socială. În iubire va fi nenorocit, căci veșnic cei bogați vor fi preferați ; pentru aceștia e luxul, pentru aceștia onorurile sociale. Cîți nătărăi, cîți imbecili trec înaintea proletarului intelectual numai prin faptul unei averi mari moștenite ! Ei bine, sărăcia asta, poziția inferioară în societate, nesiguranța zilei de mîine, atîtea lovituri crude într-o

---

* Clasificările în general, și în special cele sociale, sînt foarte puțin hotărîtoare, iar publicul le face și mai confuze în vorbirea-i de toate zilele. Așa e cuvîntul *proletar* și *clasa proletară*. După înțelesul ce i se dă de obicei, s-ar părea că *proletar* e sinonim cu *sărac*.

Ei bine, înțelesul acesta e fals. De pildă : un bătăuș, care nu trăiește decît din „operațiunile electorale“, e tot așa de puțin proletar ca și un negustor, oricît ar fi de sărac.

Prin *proletar*, în sensul științific al cuvîntului, se înțelege un om care n-are pentru ca să-și agonisească viața decît un singur mijloc : munca lui. Și astfel proletarii se-mpart în două categorii : *proletarii manuali*, care își agonisesc traiul prin munca manuală, și *proletarii intelectuali* sau *proletarii culți*, care trăiesc din munca intelectuală.

În acest sens, muncitorii din fabrici sînt proletari ca și doctorii, inginerii, profesorii, ziariștii ș.c.l. Cei dintîi sînt însă manuali, cei din urmă intelectuali.

Ceea ce încurcă clasificarea claselor sociale este faptul că ele cuprind unele elemente care au ceva comun cu mai multe clase deodată. Astfel și proletarii manuali, dar mai ales cei intelectuali, au și ei aristocrațimea lor, care-n straturile superioare — economicește vorbind — se atinge cu clasele privilegiate.

A doua cauză a confuziei e faptul că, clasele sociale nefiind mărginite cum sînt castele Indiei, trecerile dintr-o clasă într-alta sînt posibile.

De aceea ținem să precizăm termenul. Am spus mai sus ce înțelegem noi prin proletari. Iar cînd vorbim de proletariatul intelectual care a creat o manifestare literară nu înțelegem pe cei care au trecut în alte clase, nici aristocrațimea proletariatului, ci grosul armatei proletare. Înțelegem, de asemenea, și pe cei ce se pregătesc sau, mai bine, sînt pregătiți de împrejurări fatale să ajungă proletari intelectuali Astfel este o mare parte a studențimii.

luptă grea pentru existență, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat, toate acestea și multe altele le va simți adînc și dureros proletarul intelectual. Atunci o revoltă amară îi va cuprinde sufletul, și, dacă are talent, toate aceste sentimente de revoltă și de durere se vor preface în vers, în manifestare poetico-literară.

Fiecare viețuitor răspunde într-un fel ori într-altul la dureri, la lovituri. Poetul, literatul se revoltă prin vers, prin proză. Cum va fi această revoltă împotriva loviturilor vieții? Se va mărgini ea oare la plîngerea propriilor dureri, fără a lovi în cauzele care o produc, sau, plîngîndu-și durerile, poetul se va revolta contra cauzelor și va tinde a le înlătura?

Aceasta va atîrna de temperamentul poetului; în cazul întîi, revolta lui va fi mai dulce, în cazul al doilea, mai vehementă.

Mai e o întrebare importantă: se va mărgini oare poetul să-și exprime propriile dureri fără a se ocupa și de durerile altora? În general nu, deși exprimarea lirică a propriei dureri trebuie să precumpănească. Dar durerea, ca și bucuria, e un simțămînt social. Acela care exprimă o durere caută să găsească un ajutor, o compătimire, un răsunet simpatic în sufletul celor către care se adresează, iar simțămintele simpatiei fiind reciproce, durerile celorlalți trebuie să găsească și ele răsunet în sufletul poetului care-și plînge propriile lui dureri. Astfel, poezia decepțiunei, durerii, revoltei, generalizîndu-se ori, mai bine zis, socializîndu-se, se naște o literatură care exprimă durerea socială.

Se înțelege că, în primul rînd, obiectul simpatiei va fi clasa poetului — în cazul de față proletarii intelectuali — și în al doilea rînd clasele care sufăr de aceleași urmări ale vieții sociale. Cum am văzut, acea clasă e mai întîi țărănimea. Cel puțin pentru unii poeți, clasa boierească, foștii noștri feudali vor fi și ei un obiect de simpatie. Această clasă, care a avut odinioară un rol istoric în țara noastră, e menită, după introducerea instituțiunilor noi, să piară ca clasă boierească și să fie înlocuită cu o clasă mai tînără și mai energică, clasa burgheză. Căci, oricare ar fi culpele istorice ale acestei clase, strîmtoarea ei actuală va provoca o compătimire în sufletul unui poet care mai mult simte decît analizează. Și această compătimire se va regăsi în noua manifestare literară.

Ei bine, cînd noua literatură va exprima durerea claselor muncitoare, atunci idealul ei va fi în viitor. Totuși această îndrumare spre viitor poate fi un regret după trecut, deși aceste două cuvinte, viitor și trecut, par a nu se împăca deloc. Dar, oricît de straniu ar părea acest fapt, el este ușor de explicat. Am văzut, în adevăr, că clasa boierilor de neam suferă împreună cu proletarii intelectuali de noua stare de lucruri; întru cît deci în noua manifestare literară se vor găsi simpatia pentru aceste clase, glorificarea trecutului ei etc., într-atîta această manifestare poate să conțină un element reacționar.

Dealtfel, chiar simpatia adîncă pentru clasa țărănească putea introduce un asemenea element în tendințele sociale ale noilor producțiuni literare. Și iată cum: Oricît de rea ar fi o viață socială, ea trebuie să aibă și unele părți bune. O viață socială absolut rea este cu neputință, căci în acest caz oamenii ar înceta de a exista.

Se înțelege că în viața țăranului din vremea iobăgiei, în relațiile lui economice și patriarhale cu boierii, ca și în viața-i de familie, erau unele trăsături preferabile vieții ce i s-a creat de noua întocmire socială. Tocmai partea aceasta a vieții țărănești trebuia să impresioneze pe poeți care simțeau adînc suferințele țărănimii. Suferințele trecute se uită, nu impresionează așa de viu, pe cînd cele actuale sînt mult mai adînci.

Afară de asta, poeții care plîng durerile țărănimii aparțin clasei proletarilor intelectuali, nu clasei țărănești. Nu clasa lor a dus în spinare urgia boierilor și a iobăgiei; de aceea e foarte natural iarăși ca unui poet care aparține altei clase, oricît de sinceră iubire și compătimire ar avea pentru țărani, să-i apară cu totul în umbră suferințele trecute și să vadă în lumină numai bunătățile acelei epoci.

Iată pentru ce simpatia acestor poeți pentru clasa boierească decadentă și chiar iubirea lor pentru țărani trebuiau să nască, cel puțin la unii, idealizarea vieții voievozilor, idealizarea feudalismului nostru — un fel de democratism reacționar, ca să întrebuințăm niște termeni mai cunoscuți.

Aceea ce ar putea scăpa literatura noastră de idealizarea trecutului este analiza şi priceperea noii stări de lucruri, nu numai în urmările ei cele rele, care sînt în adevăr nenorocite, ci şi în părţile ei progresiste. Dar, am zis-o, în general poeţii mai mult simt decît analizează.

Am spus mai sus că durerea proprie a unui artist, generalizîndu-se, se preface pînă la a simţi durerea clasei lui întregi şi a claselor înrudite. Dar această socializare a durerii nu se opreşte nici aci, ea se întinde mai departe, cuprinzînd pe toţi nenorociţii, pe toţi semenii, omenirea întreagă. Socializarea asta a sentimentelor poetului se poate întinde şi mai departe. Sînt vieţuitoare care sufăr şi ale căror suferinţe sînt foarte asemănătoare cu ale oamenilor. Şi astfel, prin analogie cu suferinţele omeneşti, poetul ajunge să învăluiască cu simpatie în inima lui îndurerată universul întreg, existenţa toată. Universul astfel simţit, văzut prin prisma durerii artistului, ajunge el însuşi un prilej pentru durere.

De aici, fireşte trebuie să urmeze blestemarea existenţei, dorul de a o nimici — *Nirvana!*

Dar chiar şi în acest ultim şi culminant punct al pesimismului sentimentul de revoltă nu se pierde. Căci ce este propovăduirea neexistenţei dacă nu o revoltă împotriva fatalităţii ei? De bună seamă însă această ultimă treaptă a pesimismului este şi expresia din urmă a pasivităţii revoltei.

Şi astfel un om cult şi pătrunzător, care ştie că neîndoios caracterul oricărui curent literar e strîns legat de starea socială a epocii în care se produce, studiind noua stare de lucruri creată în Ţara românească, ar fi putut prezice *caracterul* curentului literar ce trebuia să se manifeste.

Dar ceea ce n-ar fi putut prevedea nimeni e faptul că această manifestare literară s-a produs chiar de la începutul dezvoltării proletariatului intelectual şi că cel dintîi care a dat o exprimare artistică acestui nou curent a fost un om de un mare, de un foarte mare talent, Eminescu.

*

E clar, sper, acuma de ce Eminescu a avut, are şi va avea încă multă vreme o mare influenţă asupra vieţii literare. El a exprimat gîndirile, durerile, dorinţele, pasiunile, nemulţumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică.

Din punctul acesta de vedere, creaţiunea lui Eminescu îşi are rădăcinile în viaţă, ea reprezintă în parte această viaţă, şi de aceea şi înrîurirea ei e aşa de mare. Afară de asta, creaţiunea lui Eminescu era profetică pentru că ea s-a arătat într-o vreme cînd toate nemulţumirile şi toate revoltele de care vorbirăm nu se manifestaseră încă, atunci cînd ele pluteau doar în aer, fără să fi luat nici o consistenţă.

Nu-i mai puţin adevărat însă că marea-i influenţă e datorită în mare parte şi formei nepieritoare, şi cu totul nouă a creaţiunilor lui. Dar chiar această formă, la urma urmei, tot fondului i se datoreşte. Pentru a exprima atîtea idei, atîtea gîndiri noi, lui Eminescu îi trebuia şi o formă nouă, şi a creat-o. Dar pentru că el era un mare talent a creat această formă atît de frumoasă.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm un alt factor care a contribuit mult la influenţa lui Eminescu, este mulţimea genurilor atinse de el. Deşi ca volum atît de mică, opera lui conţine germeni pentru o dezvoltare literară în toate direcţiunile.

Dar dacă în Eminescu se găsesc exprimate forme atît de multiple ale curentului literar: decepţionism personal, social, metafizic, revoltă personală, revoltă socială, îndrumarea spre viitor, întoarcerea către trecut, el nu putea să nu păcătuiască împotriva logicii. Pentru că, dacă prin inconsecvenţa proprie şi prin contrazicerile ce există în sufletul fiecărui om un poet poate exprima două genuri de revoltă, unul personal şi unul social, pe de altă parte ţinta către viitor şi idealizarea trecutului se exclud una pe alta.

Şi totuşi în creaţiunea lui Eminescu se găsesc amîndouă. Campionii trecutului îl pot revendica pentru ei, invocînd unele părţi din *satire* şi o mare parte din proză. Campionii viitorului îl pot — şi credem că cu mai multă dreptate — aclama ca al lor pentru admirabilu-i poem

Împărat și proletar, pentru *Viața* și pentru însuși spiritul creațiunei lui.

Dar această nehotărîre, care își găsește explicația în nehotărîrea, în confuziunea vieții sociale de atunci și care e supărătoare în multe privințe, are pentru Eminescu și un mare avantaj : ea face să fie cu putință ca mai multe curente literare, deosebite și uneori contrarii, să-și tragă originea de la el, în tot cazul să fie influențate de el.

Dar Eminescu n-a fost singurul care a-ntrupat acest curent. El a fost numai cel dintîi și cel mai viguros talent. Alături de el însă, independenți ori sub influența lui, au scris și alții. Și scrierile lor au, într-un fel ori într-altul, același caracter, izvorît din viața socială modernă, ceea ce arată și mai bine dreptatea aserțiunilor noastre.

În adevăr, dacă poezia lui Eminescu nu ar fi scoasă din rărunchii vieții sociale stabilite după epoca de tranziție 1848—1855, atunci Eminescu ar fi rămas izolat, el n-ar avea nici tovarăși, nici discipoli. În realitate însă, mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă același caracter.

Nu putem face aici analiza pe larg a tuturor acelora care au scris în același timp cu Eminescu și după el. Va fi de ajuns să cităm pe cîțiva dintre cei mai de talent și vom vedea cît se apropie între dînșii prin spiritul de revoltă contra actualei vieți sociale, ca să nu luăm decît această trăsătură caracteristică. Vom face aceasta pe scurt.

Despre revolta lui Eminescu împotriva venalității, a speculei, a vînătoarei banului fără muncă, despre simpatia-i compătimitoare și dureroasă, despre pesimismul lui am vorbit mai pe larg altă dată.

În admirabila-i *Doină*, Eminescu deplînge decăderea și sărăcia țăranului „sărac în țară săracă“, provocată de străinism, de civilizație și de exploatarea străină :

Și cum vin cu drum-de-fier,
Toate cîntecele pier,
Zboară pasările toate
De neagra străinătate.

Ca o urmare, parcă, la aceste admirabile versuri, Delavrancea scrie frumoasa-i nuvelă *Odinioară*, în care arată decăderea micilor negustori de grîne din mahalalele bucureștene, ruinați de același drum-de-fier. Ca un refren monoton și trist, nuvela se începe și sfîrșește cu această frază :

„...Pe aceeași streaje să intri, pe aceeași cărare să te strecori și să nu mai vezi mîndrețea d-odinioară...

Și p-aceeași streaje am intrat, p-aceeași cărare m-am strecurat și n-am mai văzut mîndrețea d-odinioară...“

În mai multe nuvele, pînă și în frumoasa-i fantezie *Fanta-Cella*, Delavrancea va zugrăvi lupta omului de la oraș, care înfățișează întocmirea nouă și noua exploatare, cu omul satului — în *Fanta-Cella* cu omul mării —, biruit de cel dintîi și va deplînge, tot ca Eminescu, pe omul satului.

Caragiale, un talent puternic, de talia lui Eminescu el însuși, își exprimă altmintrelea revolta împotriva stării de lucruri de azi, scriind împotrivă-i o satiră sîngeroasă în admirabilele-i comedii.

Ronetti-Roman scrie o poemă decepționistă, *Radu*, în aceeași vreme cu Eminescu și independent de influența acestuia.

Vlahuță, în admirabila-i satiră *Liniște*, își arată toată revolta sufletească față cu pozițiunea mizerabilă ce se creează în societatea modernă unui artist proletar.

O. Carp, cel mai talentat dintre cei tineri, exprimă în versuri frumoase atîta întristare, descurajare, aproape desperare, condensată, dar reținută și moderată numai prin blîndețea-i sufletească. Iar dacă versu-i va atinge viața țărănimii, el va scrie admirabila-i *Doină*, a cărei strofă finală caracterizează întreaga poezie tristă a poporului nostru, precum și compătimirea dureroasă a poetului pentru țărănime :

Nu-i plînsul unei inimi numai
Și-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru-ntreg îți cîntă
Durerile de care moare !

Am putea cita astfel mai tot ce se tipărește acum și ce exprimă un sentiment sincer, căci mai tot poartă același caracter de melancolie și de revoltă.

Ei bine, după toate cîte le-am zis, nu-i nici o mirare că toți acești talentați reprezentanți ai noului curent în literatură sînt proletari intelectuali, proletari ai condeiului.

*

Acest nou curent literar a produs oare aceea ce noi am numit o mișcare literară ?

La această întrebare vom fi nevoiți să răspundem : nu, mai ales de la început nu, pentru că lipsea al doilea factor important, publicul cititor.

Afirmarea aceasta ar putea să pară o contrazicere cu cele zise mai sus de vreme ce am spus că o manifestare literară, un curent literar, presupune existența unei clase ori a unor clase ale căror simțiri, dureri, bucurii, speranțe, revolte le exprimă artiștii.

Și cu toate acestea nu-i nici o contrazicere.

Unele din clasele ale căror sentimente erau reprezentate de această manifestare literară, țărănimea de pildă, nici n-o putea citi, nici n-o putea cunoaște. Ele puteau inspira o manifestare literară, dar nu să formeze o mișcare literară și intelectuală. Iar adevărata clasă pe care o reprezintă acest curent nou literar, proletariatul intelectual, era numai la începutul dezvoltării sale.

Iată pentru ce la început Eminescu n-a avut nici o înrîurire, a fost aproape necunoscut și numai după ce s-a dezvoltat proletariatul nostru intelectual, profesiile libere, Eminescu a făcut elevi entuziaști, imitatori, a făcut școală.

Se înțelege că nici acuma noi n-avem încă o mișcare literară propriu-zisă, care ar merita acest nume. Adevărul e că tocmai acum se formează un public cititor, acum asistăm la nașterea acestei mișcări literare.

Dar oare sînt elementele din care începe să se alcătuiască publicul cititor la noi ?

Mai întîi e tînăra burghezie cultă. Dacă pentru părinții preocupați prea mult cu strîngerea de averi literatura e un fleac, iar literatul un parazit, pentru fiii însă care au gustat din literatura europeană literatura e, dacă nu un însemnat factor al progresului, cel puțin o petrecere mai aleasă. De aici urmează deci, ca o întregire a celor dezvoltate mai sus, că burghezimea e neprielnică mișcării artistice la începutul dezvoltării ei, nu și în timpul înfloririi.

Sînt apoi femeile din clasele burgheze mai culte. Dacă bărbații sînt ocupați cu politica ori cu alergarea după avere, femeile n-au nimic de făcut. Și, pe cînd unele-și petrec vremea în ocupații mai puțin serioase, altele, mai culte, citesc. Se înțelege că genul cititului depinde de cultura și de acele curente literare ce se vor afirma în țară. Dar că femeile în clasele burgheze citesc mai mult decît bărbații e sigur.

Politica va ajunge din ce în ce o piedică mai mică mișcării literare ; cauza e că o țară nu poate ține pe spetele ei decît un număr limitat de politicieni. Acest număr este întrecut de mult timp, și încă cu vîrf și îndesat, așa că o mare parte din aspiranții la politicianism trebuie să rămînă pe dinafară și să facă aceea ce se numește în limbajul curent opoziție sau guvernamentalism de principu. Avînd în vedere că din zi în zi e mai greu a-și face carieră din politicianism, din ce în ce mai mulți se vor îndrepta spre alte ocupații, mai folositoare țării și mișcării ei literare și intelectuale.

Iar clasa care va da vlagă și putere viitoarei mișcări literare și științifice, care va forma atmosfera de entuziasm în jurul manifestărilor artistice e proletariatul cult, în dezvoltarea lui, și păturile mai culte ale proletariatului manual orășenesc.

CUM SE CITEȘTE LA NOI[3]

E foarte greu de scris despre chestiunile estetice. Ele sînt atît de încîlcite, estetica e așa de puțin stabilită ca știință, drumul e atît de riscant și puțin bătut, încît de multe ori simți singur că șovăiești. Pe cînd în științele exacte ai premergători mari, pe care îi urmezi, care te conduc, pe care te rezemi, în estetică de multe ori ești lăsat la propriile tale forțe.

Aceste greutăți sînt încă și mai mari cînd e vorba de chestiunile ce privesc estetica sociologică, dacă ne e permis să întrebuințăm acest termen. Astfel sînt : legătura esteticii cu societatea, influența societății și determinarea printr-însa a producțiunilor artistice, influența acestora din urmă asupra societății, chipul cum o anumită societate, un anumit mediu social lucrează asupra artistului și cum artistul asupra mediului social ș.a.m.d. Aici terenul e și mai riscant, drumul și mai puțin bătut și mai des încă ești lăsat la propriile tale puteri. Aceste greutăți devin încă și mai mari cînd asemenea chestiuni trebuie să le tratezi în articole de revistă. Pe lîngă că chestiunile sînt atît de grele și încurcate, felul publicațiunei îți mărește greutatea, mărginindu-ți spațiul la o coală, mult două — vrei nu vrei, trebuie să te mărginești, trebuie să faci să încapă subiectul în cadrul strîmt al articolului. De multe ori vezi că cutare chestiune, incidental ridicată, nu e deloc lămurită, cutare frază poate fi înțeleasă greșit, cutare parte a articolului ar trebui mărită, cutare limpezită...

De multe ori și foarte de multe ori, din pricina nevoiei de a te mărgini, trebuie să izolezi o chestie de toate celelalte cu care e strîns legată ; această izolare e foarte păgubitoare articolului, dar, ce să faci, felul publicațiunei ți-o cere. Toate aceste greutăți se complică și mai mult cînd scrii pentru un public întins, deci puțin pregătit. În cazul acesta se cere mai-nainte de toate claritatea expunerii, se cere ca, scriind articolul, să te gîndești totdeauna la cititor și să te întrebi mereu : Voi fi oare priceput ? Și de cîte ori nu-ți îngreuiezi articolul cu exemple puțin trebuincioase, de cîte ori nu ești silit să te repeți și de cîte ori nu ești nevoit să jertfești *exactitatea științifică a unei expresiuni — clarității ei.*

Toate aceste greutăți, condiționate prin felul subiectului, sînt comune nouă cu străinătatea, diferența mare însă e că acolo toate aceste greutăți se pricep și se prețuiesc, de aceea cititorii și recenzenții și criticii care discută aceste chestiuni procedează cu o mare prudență. De multe ori, citind în revistele străine discuțiile asupra chestiunilor estetice, vezi cum scriitorul, care discută părerile protivnicului, ca să priceapă ce a voit să spună adversarul, își dă parcă mai multă osteneală decît pentru expunerea propriilor sale păreri.

La noi nu e deloc așa ; recenzentul, criticul ori simplul cititor, peste măsură de pătrunzător, te citește cu creionul roș în mînă și, în loc să stăruie să priceapă bine ce ai vrut să spui, citește ca să te prindă cu vreo greșeală și în această sforțare de multe ori îți pricepe articolul pe dos. Altă dată, recenzentul sau cititorul foarte pătrunzător, în loc de a citi rîndurile tipărite, citește cele albe, citește între rînduri, căutînd un înțeles ascuns, și această alergare după înțelesul ascuns îi întunecă sensul articolului pe care îl citește. De cîte ori priceperea, într-un fel sau altul, a unui articol nu atîrnă de ceea ce a auzit cititorul despre scriitorul în chestie, de împrejurarea că acest scriitor face parte dintr-un partid sau din altul etc. Acest chip de a citi articolele creează o mare greutate pentru scriitor și o necesitate exagerată de explicații, de discuții și de polemici.

În străinătate, discuțiile și polemicile joacă un mare rol, la noi însă ele sînt și mai trebuincioase. Din această

pricină sînt nevoit și eu să alerg așa de des la această formă de scriere literară.

În toate discuțiile și polemicile am căutat și voi căuta și de-acum înainte să am în vedere interesul cititorilor și să nu prefac polemica în certe personale absolut nefolositoare. Polemica pentru mine, după cum am mai spus și altă dată, e o formă literară prin care poți să spui, cu mai multă ușurință, cele ce ai de zis cititorilor nespeciali[ști] în chestiile pe care le tratezi.

*

Primul volum din *Literatură și știință* [4] a fost primit în chipuri foarte diferite. Unii l-au primit într-un chip binevoitor, prea binevoitor chiar, — acestora le mulțumim din suflet; alții l-au primit rece, ba chiar răuvoitor, treaba d-lor.

E evident că nu putem răspunde aci tuturor celor care au vorbit despre volumul *Literatură și știință*. Unora nu putem să le răspundem deoarece, prin modul necuviincios cum l-au judecat, au pierdut dreptul la orice răspuns, altora le vom răspunde altă dată, de va fi trebuință. Aici ne vom ocupa de un adversar binevoitor, d-l P. Missir, și de un prieten de idei, d-l Noir *.

Puțin după apariția volumului, d-l P. Missir a scris o mică recenziune, nu asupra întregului volum, pe care, zice d-sa, nu a avut încă vreme să-l citească, ci numai asupra articolului meu *Mișcarea literară și științifică* **.

În această recenziune, d-l Missir începe prin a-și manifesta satisfacția că vede atît de mulți colaboratori strînși împrejurul aceleiași publicațiuni, dar după cîteva rînduri d-sa devine neîncrezător și melancolic și își exprimă temerea că voi rămîne în curînd tot numai cu vechii mei tovarăși: Nădejde, Mille, Morțun, Bacalbașa.

Trebuie să mărturisim că această temere din partea d-lui Missir e frumoasă și foarte naturală.

E frumos — căci e bine și creștinesc lucru din partea unui om să se ocupe de afacerile aproapelui său și, cînd aproapele e redactorul unei reviste, e bine să se îngrijească de colaboratorii lui. Și e în același timp natural deoarece, dacă n-ai citit ce au scris ceilalți colaboratori

* [Raicu Ionescu-Rion.]
** [A se vedea volumul de față, p. 13—33.]

ai publicațiunei, nu poți să te ocupi de scrierile lor și deci e natural să te ocupi de persoane: sînt ei blonzi sau bruni, becheri sau însurați, vor mai scrie la aceeași publicație sau ba. Despre această parte a articolului d-lui Missir nu am nimica de zis, în schimb am multe de zis asupra obiecțiunilor pe care le face d-sa articolului meu. Aceste obiecțiuni ridicînd chestiuni interesante, mă voi opri mai mult asupra lor.

D-l Missir înainte de a vorbi de articol îl rezumă în cîteva rînduri. Fiindcă rezumatul făcut de d-sa e prea necomplet și fiindcă el ne e necesar pentru discuțiile ce vor urma, voi face un scurt rezumat din articolul meu trecut. Iată-l:

Mai întîi stabilesc un adevăr foarte neglijat de obicei, și anume că în analiza unui curent literar trebuie de ținut seamă de doi factori — atît de scriitori cît și de cititori —, acești doi factori împreună și prin o influență reciprocă formează curentele literare și chiar științifice. Un astfel de curent a fost cel numit al generației de la 1848. Acest curent a fost produs într-o societate ce mergea spre pieire, de o tinerime entuziastă, aparținînd în mare parte clasei dominante — refractari acestei clase —, tinerime care avea ca ideal introducerea noilor forme sociale pe de o parte, independența națională pe de altă parte. De aceleași idealuri au fost animați cititorii, mulți, puțini cîți au fost. Aceștia au fost oamenii și acestea au fost condițiunile sociale care au imprimat un caracter special literaturii ideologilor burghezimei de la 1848. După căderea vechilor forme sociale și după întocmirea societății române moderne, acest curent literar și cultural al burghezilor ideologi a trebuit să dispară încetul cu încetul — primo, fiindcă realitatea realizată semăna foarte puțin cu visurile ideologilor, așa că fondul ideologic [al] acestui curent literar și cultural se putea cu greu împăca cu realitatea foarte puțin ideală; — secundo, pentru că întreaga activitate a claselor mai culte, care ar fi fost în stare să susțină curentul literar și cultural, a fost îndreptată cu totul în altă parte: la crearea unei burghezimi puternice și a tuturor instituțiunilor prielnice și necesare ei, la ceea ce se numește în limba curentă politică — consolidarea statului; și, în adevăr, acel curent a dispărut încetul cu încetul. Odată cu dezvoltarea noii societăți s-a creat un nou curent literar și cul-

tural, de astă dată de o nouă clasă, creată ea însăşi de noua organizare socială, de proletariatul intelectual, şi eu arăt totdeodată de ce numai această clasă a fost în stare să creeze acest curent. Caracterul acestui nou curent era dominat, *condiţionat*, mai cu seamă de doi factori : unul mai general — noua întocmire socială, şi altul mai apropiat, mai special — proletariatul intelectual, producătorul însuşi al curentului. Deci caracterul acestui curent trebuie căutat în caracterul proletarilor intelectuali, aşa cum se dezvoltă el în societatea română modernă. Analizînd în cîteva cuvinte caracterul artistului proletar intelectual prin poziţiunea ce i-o creează societatea modernă burgheză, precum : „sărăcia, poziţiunea inferioară în societate, nesiguranţa zilei de mîine, atîtea lovituri crude într-o luptă grea pentru existenţă, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat", deduc logiceşte unele din caracterele acestui curent, precum : „melancolia, tristeţea, revolta contra stării de lucruri de azi, simpatie pentru clasele obijduite în noua stare de lucruri, în societatea modernă, generalizarea durerii pînă la plîngerea durerii universale, decepţionism, pesimism, care poate merge pînă la propovăduirea Nirvanei" *. Pe urmă arăt că toate aceste caractere, deduse *a priori* din poziţiunea artistului, proletar în societatea modernă, se regăsesc, în adevăr, în noul curent, şi ca dovadă iau pe Eminescu, care e reprezentantul cel mai tipic şi cel mai talentat al acestui curent. Dar nu numai în Eminescu, ci în toţi cei care au scris după el se regăsesc aceleaşi caractere. Astfel, spre pildă : pesimismul şi revolta socială în sensul explicat, ca să vorbesc numai de aceste două caractere, se regăsesc şi în Ronetti-Roman, Delavrancea, Vlahuţă, O. Carp, şi mai tot ce s-a scris în urmă are acelaşi caracter **. Iată pe scurt rezumatul articolului meu.

Înainte de a trece la recenziunea d-lui Missir, ţin să lămuresc că cuvintele „explic", „arăt" din rezumatul de

* Vezi articolul precedent [*Asupra mişcării literare şi ştiinţifice.*]

** Caracterul de revoltă socială evident că se va arăta numai la acei poeţi sau scriitori care vor atinge viaţa socială ; la poeţii care vor cînta numai ochii iubitei fireşte că nu va avea unde se arăta această revoltă. Acesta e un adevăr *à la Pallisse* [indubitabil], dar care cred că nu-i de prisos să-l amintesc, ţinînd seamă de adînca pătrundere a recenzenţilor noştri.

mai sus nu trebuiesc luate *ad litteram* ; că arătările şi explicările mele din acel articol sînt foarte puţin dezvoltate, sînt mai curînd indicarea unei probleme decît dezlegarea ei. De asemenea, nici nu mi-a trecut prin gînd să zic că aceste caractere arătate de mine sînt unice. Am notat numai cîteva caractere sociale şi filozofice, şi chiar pe acelea foarte scurt ; iar dintre caracterele personale, individuale, numai două : *melancolia* şi *tristeţea*. Dar ceea ce cred că am stabilit e unde şi cum trebuiesc căutate aceste caractere, şi anume că ele trebuiesc căutate în organizarea societăţii burgheze moderne pe de o parte, iar pe de altă parte în caracterul artiştilor, proletari intelectuali, şi în poziţiunea pe care le-o creează societatea noastră.

Să vedem acum ce zice d-l Missir :

„Apreciem adevărul — zice d-sa — cît este cuprins în aceste vederi. Aşa de adevărate însă sînt unele din faptele ce le constată d. Gherea, încît nici nu mai rămîne loc pentru vreo descoperire şi pot duce numai pe d. Gherea la rezultate false, din cauză că d-sa le dă o importanţă mai mare decît o au în realitate.

Este foarte adevărat că mişcarea noastră literară urma să fie reprezentată mai ales de cei ce muncesc intelectualmente de nevoie.

Dar acest fapt nu-i particular societăţii noastre. Pretutindenea numărul celor ce se dedau muncii intelectuale din cauza nevoiei de a agonisi este mai mare decît numărul celor ce întreprind aceleaşi ocupaţii de bunăvoie şi de înclinaţiune. Aşa fiind, este de la sine înţeles că şi proporţia de talente literare şi artistice va fi în avantajul proletarilor intelectuali ai d-lui Gherea. Că d-sa îi numeşte cu un termen nou, iată singura descoperire ce se putea face în cauză. Încolo acest fenomen nu duce la nici o concluzie specifică pentru literatura noastră. Acest fapt nu are nici o importanţă pentru a determina caracterul mişcării noastre literare".

Acesta pare a fi cel mai serios argument al d-lui Missir ; nouă însă ni se pare confuz, ori neexact, şi în orice caz el trece pe lîngă articolul nostru fără a-l atinge. Să vedem.

După d-l Missir, faptul relevat de mine că proletariatul intelectual a creat curentul literar în ţară la noi nu e specific ţării noastre deoarece pretutindenea e aşa : eu

inventez numai un termen nou. E confuz argumentul deoarece d-l Missir nu ne lămurește dacă crede că totdeauna și pretutindeni au fost mai ales proletarii intelectuali care creau mișcarea literară și culturală sau crede că aceasta se întîmplă numai acuma, în societatea burgheză. În cazul întîi, d-sa e foarte greșit. Chiar țara noastră ne dă o dovadă contrarie convingătoare : cei ce au produs mișcarea literară de înainte de 1848 au fost în mare parte oamenii care făceau parte din clasa privilegiată, și nu dintre proletarii intelectuali. Poeții și artiștii Greciei au fost cetățeni liberi ai republicii grecești, se întîmpla să fie robi cîteodată, dar nu proletari culți în sensul modern, adică salariați ce își vînd marfa, puterea lor intelectuală de a munci, sau își vînd produsul muncii lor intelectuale.

În Roma, e drept, au fost artiști care ar putea să se asemene întrucîtva cu proletarii intelectuali de azi, dar societatea de atunci și relațiile acelor artiști cu grupările sociale îi deosebesc cu totul de proletarii de azi. În evul mediu au fost artiști ce își agoniseau traiul cu munca lor artistică, dar relațiile lor cu seniorii, cu înaltul cler, în suitele cărora se aflau ei, îi făceau un fel de slugi-servi, ori vasali, ori și una și alta, dar în orice caz nu proletari. Proletariatul intelectual, ca și cel manual, e specific numai societății burgheze moderne, în sensul actual n-a fost nici într-o societate trecută și nu va fi nici în vreo societate viitoare. Nu mai insist asupra acestui punct căci nu știu dacă d-l Missir a dat frazei de mai sus acest înțeles, în acest caz greșeala ar fi așa de mare și atît de evidentă încît sîntem dispuși să credem mai curînd că d-l Missir a înțeles : că pretutindeni *în societatea noastră modernă* mai cu seamă proletariatul intelectual e acela care produce în literatură și în știință. Aceasta cam așa e, dar ce ar urma de aci ? Ar urma că, aceleași cauze producînd aceleași efecte, caracterul curentului nostru literar produs de proletariatul nostru intelectual trebuie să fie asemănător cu acela produs de proletariatul intelectual din alte țări.

Presupunem că aceasta e așa, să presupunem că caracterele curentului literar produs de proletariatul nostru intelectual a seamănă întocmai cu caracterele celui produs în occidentul Europei. Ce ar urma de aicea ? Ar urma oare că nu trebuie să facem cercetări asupra aces-

tor caractere ? Deloc. Și ca să vadă mai bine d-l Missir cît e de greșit, am să-i dau un exemplu dintr-o ramură a vieții și a cunoștințelor omenești mai familiară d-sale decît chestiile literare — un exemplu din economia socială. La noi în țară, mica burghezie a decăzut și decade ca și în occidentul Europei, și tot din aceleași cauze economico-sociale, — va susține oare d-l Missir că e de prisos un studiu asupra decăderii micii noastre burghezii ? Aș înțelege încă dacă d-l Missir ar dovedi că în general faptul că cutare ori cutare clasă, în cutare ori cutare organizație socială, formează un curent literar și cultural n-are nici o însemnătate asupra caracterului acestui curent, atunci da ; dar d-sa nu zice nimica despre aceasta. Am avut deci perfectă dreptate cînd am zis că primul argument al d-lui Missir e confuz și sau e foarte greșit, sau, întrucît e adevărat, nu spune nimica, dar absolut nimica contra articolului meu.

Să vedem acum al doilea argument al d-sale :

„Oricînd și pretutindenea — zice d-sa —, poetul va plînge durerea omenească astfel cum o simt păturile sociale din care face parte și va avea un sentiment de revoltă în contra nedreptăților soartei. Oricînd și oriunde, autorul satiric va releva părțile ridicole din orice stare socială.

În orice țară ar fi trăit Eminescu, și chiar dacă trăia în viitoarea societate, în care n-ar mai fi clase dezmoștenite, el tot era să plîngă durerea omenească".

Cu alte cuvinte, totdeauna poeții au plîns durerea omenească, după cum totdeauna ei au mîncat ori au dormit, deci aceasta nu poate fi specific curentului literar produs în societatea modernă.

Înainte de a examina acest argument trebuie să relevăm o greșeală de fapt. „Oricînd și pretutindenea poetul va plînge durerea omenească, *astfel cum o simt păturile sociale din care face parte...*". Aceasta e absolut neexact ca fapt istoric. Poeții mari și generoși care aparțineau claselor privilegiate, dacă plîngeau durerile omenești, *plîngeau durerile claselor apăsate din care ei nu făceau parte și se revoltau și batjocoreau clasele și păturile sociale din care făceau parte.* Ceea ce zice d-l Missir ar fi adevărat numai pentru marii și generoșii poeți care aparțin claselor și păturilor apăsate. Cititorii vor găsi o mul-

ţime de exemple în articolul acestui volum * : *Artiştii cetăţeni*. Literatura ţării noastre ne dă şi ea o dovadă îndestulătoare. La noi, poeţii din generaţia trecută se revoltau în contra clasei boiereşti şi plîngeau soarta ţiganului... desigur, nu astfel cum simţeau păturile sociale din care ei făceau parte. D-l Missir, care mă acuză că fac generalizări riscante, face altele vădit greşite pentru oricine a frunzărit vreo istorie a literaturii universale. Lăsăm la o parte această greşeală, să „apreciem şi noi adevărul cît este cuprins în aceste vederi". E evident că în toate epocile se găsesc poeţi mari şi generoşi, care au plîns durerea oamenilor şi s-au revoltat contra nedreptăţilor sociale sau contra soartei. Dar ce urmează de aicea? Urmează oare că această plîngere şi revoltă nu poate fi specifică fiecărui poet în parte şi, într-un anumit sens, fiecărei epoci în parte?

Dacă plîngerile poeţilor le-am lua *ad litteram* şi am considera numai lacrimile, atunci aşa e, compoziţia chimică a lacrimilor e cam aceeaşi la toţi poeţii. Şi e neîndoielnic că tot aşa de simplist îşi reprezintă d-l Missir plînsul poeţilor; pentru d-sa plînsul poeţilor e un caracter distinctiv al artei în genere, este numai unul din modurile de manifestare a sentimentului poetic?! O fi!

Dar ceea ce uită d-sa e că în revolta şi plînsul unui mare poet se oglindeşte durerea unei întregi epoci.

Eschil a plîns durerea omenească, au plîns-o şi Dante, şi Milton, şi Shelley, şi Eminescu; dar oare în plînsul şi revolta lor nu se oglindesc epocile în care au trăit ei, epoci atît de deosebite ca organizaţie socială, ca relaţie socială de clasă şi indivizi, ca moravuri, ca sentimente? Şi, dacă e aşa, atunci nu e oare de cel mai mare interes de a studia cum durerea epocii răsună în sufletul artistului şi prin el în creaţiunea artistică? Sînt trei ştiinţe interesate în aceste studii — sociologia, psihologia şi estetica.

Dar se vede că d-l Missir nu vrea să ţină seamă de aceste studii; pentru d-sa, totdeauna au plîns poeţii, „acesta e numai unul din modurile de manifestare a sentimentului poetic".

Dar de cînd, mă rog, constatarea unor asemănări între două fenomene ar opri analiza deosebirilor?

* [Se referă la tomul al 2-lea al revistei *Literatură şi ştiinţă*, articolul amintit fiind reprodus în prezentul volum, p. 349—378.]

Nu vede oare d-l Missir că cu metoda d-sale s-ar putea nimici ştiinţa în general?

Voi da d-lui Missir un exemplu dintr-o ştiinţă în care cred iarăşi că se simte mai acasă decît în estetică. Să presupunem că d-lui ar face cercetări asupra salariatului, explicînd ce enorme consecinţe are pentru societatea modernă această relaţie specială dintre muncitorii de azi şi capitalişti, pentru care cei dintîi muncesc. Ce ar zice d-sa dacă la aceste cercetări i s-ar răspunde: „Acest fenomen nu duce la nici o concluzie specială pentru societatea noastră, de la începutul civilizaţiei pînă acuma totdeauna clasele muncitoare au muncit pentru stăpîni, aceasta este una din manifestările vieţii economice în general".

Se înţelege că la obiecţiunea de mai sus d-sa ar fi răspuns: aşa e, de la începutul civilizaţiei muncitorii au muncit pentru stăpîni, dar *felul* cum ei au muncit, ca robi, servi sau salariaţi, e de o enormă importanţă şi caracterizează trei mari epoci în istoria dezvoltării omenirii. Tot aşa şi marii poeţi din deosebitele epoci au plîns durerea omenească, dar felul plînsului şi al revoltei e caracteristic pentru aceste epoci.

Poate d-l Missir va obiecta că nu e contra analizei *felului* plînsului şi al revoltei la deosebiţi poeţi şi epoci artistice, ci e contra ridicării unui fapt constatat — plîngerea poeţilor —, a unui *simplu fapt psihic*, la un criteriu specific care să caracterizeze diferite epoci artistice. Dar cine a stabilit astfel de criterii?

În articolul trecut *, deşi, după cum am mai spus deja, am ridicat numai o problemă, dar nu am rezolvat-o, cu toate acestea am arătat în puţine cuvinte felul revoltei literaţilor din curentul în chestie, am indicat cum procesul social ce se petrece înaintea ochilor literaţilor proletari trebuie să se oglindească în sufletul lor şi deci în scrierile lor, am indicat relaţiile lor cu deosebitele clase sociale, revolta în contra uneia şi simpatie pentru cealaltă, şi cum chiar simpatia pentru clasele obijduite poate să-i ducă la vederi politico-sociale întrucîtva reacţionare. În partea manifestării filozofice am indicat un caracter important, pesimismul, care poate merge de la un pesimism moderat pînă la propovăduirea Nirvanei. În

* [*Asupra mişcării literare şi ştiinţifice*.]

partea personală vorbesc de melancolie, de tristețe. Iar d-l Missir le reduce la unul singur : *plînsul* ; pe acesta din urmă îl simplifică, reducîndu-l aproape la un fenomen fiziologic — din psihologic, artistic, filozofic și social — cum e în articolul meu — și pe urmă tot d-sa se miră cum fac numai din acest *plîns* un semn distinctiv al curentului produs de proletarii intelectuali. Comodă polemică !

Pînă acuma obiecțiile d-lui Missir sînt cam slabe sau neexacte sau confuze, să vedem deci mai departe. Să vedem... dar ce să vedem, că aici se încheie obiecțiile d-lui Missir de ordine teoretică, mai sînt vreo două-trei, dar acestea sînt de ordine practică.

Așadar, numai cu obiecțiile de mai sus d-l Missir a crezut că distruge articolul meu !

Să vedem acuma obiecțiile de ordine practică.

„Se poate foarte bine întîmpla — zice d-sa — ca unii proletari intelectuali să treacă peste criteriul în care vrea să-i țărmurească d. Gherea și să apară alții care nu-s proletari, care să rămînă numai înlăuntrul acestui criteriu".

Ne pare bine că de astă dată sîntem perfect de acord cu d-l Missir. Se poate și se prea poate. Mai întîi, caracterul curentului literar, întrucît depinde de faptul că e creat de proletari intelectuali, e în primul rînd productul societății moderne și al organizării ei. Ea creează proletariatul intelectual modern, ea îi imprimă un anumit caracter, care pe urmă se răsfrînge în producțiile lui literare.

Această organizație socială, deși influențează în mod deosebit diferitele clase sociale și deci le imprimă întrucîtva și caractere deosebite, va avea și o parte de influență comună, prin care le influențează în același fel. Prin această influență comună, societatea va tinde să imprime și producțiunilor artistice făcute de membrii altor clase același caracter.

Pe de o parte, un curent literar cu un anumit caracter, odată ce s-a produs, tinde să se generalizeze și să influențeze în sensul său toate producțiunile literare ale aceleiași epoci. Aceste două condițiuni, împreună cu multe altele, pot face ca o operă artistică ieșită din altă clasă să poarte în mare parte același caracter ca și cum ar fi ieșit din clasa proletarilor intelectuali.

Pe de altă parte, un scriitor proletar intelectual, prin aptitudinile speciale moștenite, prin condițiunile speciale ale creșterii, ale educație, ale relațiilor sociale, poate să ajungă să producă o operă cu alte caractere decît acelea ale curentului în chestie.

Manifestările artistice, psihologice, sociale sînt așa imens de complexe încît a avea pretenția (cel puțin acuma) de a stabili reguli, generalizări, criterii rigide, fără excepții, arată foarte puțină familiarizare cu acele discipline care se ocupă de aceste manifestări. Astfel de generalizări, criterii, adevăruri hotărîte pot fi numai cele mai generale, cum e : societatea influențează pe artist, deci și arta lui, aptitudinile moștenite influențează arta artistului ; acestea sînt criterii care în adevăr nu sufăr excepții. Cînd însă de la aceste adevăruri generale, ajunse banale, te încerci a găsi în mijlocul societății cu toată complexitatea ei o cauză, ori o grupă de cauze, care influențează într-un mod special arta artistului, ori a unui curent artistic, atunci a cere de la un astfel de criteriu să fie rigid, fix, fără excepții, înseamnă că nu ești familiarizat cu subiectul pe care vrei să-l tratezi.

Însă d-l Missir nu numai că găsește posibile astfel de excepții, dar afirmă că tocmai Eminescu face o excepție. Dacă ar fi așa, atunci ar fi în adevăr o lovitură pentru articolul meu, pentru că eu văd tocmai în Eminescu pe cel mai caracteristic reprezentant al curentului de care e vorba. Dar prin ce dovedește d-l Missir aserțiunea d-sale. Iată prin ce :

„Dacă Eminescu ar fi în adevăr reprezentantul curentului închipuit de d. Gherea, la toată revolta și amărăciunea sufletului său ar fi trebuit să găsească mîngîiere și mîntuire într-un viitor ideal, dar nicidecum să găsească idealul binelui în Nirvana".

Eu, în articolul meu, arăt cum pozițiunea anormală, și de multe ori nenorocită, creată în societatea de azi artistului proletar poate să-l ducă pînă la cel mai desperat pesimism, pînă la propovăduirea Nirvanei și ca dovadă iau pe Eminescu *. Iar d-l Missir zice că, după mine, Eminescu, ca proletar intelectual, trebuia numaidecît să

* De altmintrelea afirmarea că Eminescu găsea idealul numai în Nirvana nu e tocmai exactă.

aibă un ideal pozitiv în viitor, fără să dovedească de ce, după mine, ar fi trebuit să fie așa.

O fi și acesta un chip de a polemiza!

Caragiale e o altă dovadă a artistului care nu încape în cadrul croit de mine. Despre Caragiale voi vorbi în altă parte, cînd voi dovedi că el e unul din cei mai caracteristici reprezentanți ai artiștilor proletari culți.

Am sfîrșit cu obiecțiile d-lui Missir și am văzut cît sînt de slabe sau neexacte; aceasta însă nu împiedică pe d-l Missir să creadă nu numai că a distrus articolul meu, dar că m-a convins chiar și pe mine.

„Ei bine, oare aceste lucruri nu le-a simțit d-l Gherea? Desigur că da. Decît dacă nu făcea descoperirile curentului său de proletari cu Eminescu și cu Caragiale în frunte, dacă lăsa pe proletarul Eminescu în largul genialului său talent să simtă păsurile și durerile omenești de la 1400 și pînă sub ruinele Comunei din Paris, de la despicarea vremurilor și pînă la eterna nimicire, și dacă lăsa pe celălalt talent de talia lui Eminescu, pe Caragiale, să rîdă de nepotrivirile ciudate care le-a văzut în viață, să arate ce muncă îi dă lui frica lui Leiba Zibal și cît de adînc răsună patimile «Năpastei» și ale «Păcatului» în sufletul său, dacă îi lăsa pe acești autori în drumul nemărginit al talentului lor și nu-i ducea pe la «revoluție», pe la «pașopt», prin «organizația burgheză democratică», cum era să-i mai poată pune la un loc cu «tovarășii» săi.

Trebuia deci descoperirea unui proletariat intelectual și a unei literaturi cu caracter deosebit din această cauză specifică".

În contra acestui pasaj am două obiecții de făcut. Mai întîi trebuie să mărturisesc că totdeauna m-am mirat cum pot oamenii culți și inteligenți să întrebuințeze fraze deșerte fără a le supune criticii.

Ce înseamnă, spre pildă, frazele din pasajul citat că trebuie de lăsat scriitorii în drumul nemărginit al talentului lor să plîngă sau să rîdă? Dar cine nu-i lasă? Ori, dacă poetul plînge și se revoltă contra nedreptății și a durerii omenești, n-am drept să mă dumiresc asupra felului și cauzelor acestei revolte din psihicul poetului, din pozițiunea lui în societate, din societatea și organizația ei? Ori prin aceasta împiedic pe artist în drumul său? Ori nu e același lucru dacă s-ar zice botanistului care caută să se dumirească de modul și cauzele colorării florilor: lăsați să crească florile și să rîdă spre soare... Nu e oare aceasta o chemare la inerție intelectuală sub fraze bombastice? Nu vede oare d-l Missir că toate obiecțiile și cvasiexplicațiile d-sale sînt sau simple constatări de fapte, sau vădite tautologii? Ce e, spre pildă, această frază: „Oricînd satiricul va rîde de părțile ridicole ale societății". Se înțelege, doar de aia e satiric. Și ce sînt toate acestea: „Poetul plînge durerea omenească, durerile «Năpastei» răsună în sufletul lui Caragiale, Eminescu simte durerile omenești de la despicarea vremurilor... etc"? Ce sînt toate acestea decît fapte constatate, cu care trebuie să procedezi cum se procedează în general în știință cu faptele: ele se grupează, se clasifică, se caută legătura lor cauzală etc. Și cînd încerci să procedezi tocmai așa cu faptele, atunci esteticienii ca d-l Missir îți strigă: Stați, lăsați pe poeți în drumul larg al talentului, nu-i duceți pe la revoluție, organizație burgheză..., poetul plînge, satiricul rîde ș.a.m.d.

Cînd toate acestea se pronunță de un estetician metafizic de pe catedră, atunci mai merge. Atunci esteticianul metafizic cînd pronunță frazele: poetul plînge, satiricul totdeauna va rîde, își ia un aer inspirat, îngroașă vocea, face un gest arhisemnificativ și cu chipul acesta te buimăcește, încît această simplă constatare de fapte îți pare că cine știe ce adîncimi ascunde; dar cînd frazele se tipăresc, atunci oricine vede că nu-s decît un clișeu menit, ca toate clișeurile, să împiedice libera dezvoltare a analizei.

A doua obiecție a mea e în privința acuzării ce-mi aduce d-l Missir că am inventat un curent literar pentru necesitatea cauzei. E o adevărată acuzare, și o acuzare foarte gravă. A inventa niște teorii, explicări, știind că sînt false, numai pentru trebuințele momentului e pentru un cărturar ceea ce e măsluirea cărților pentru un cartofor, și cu rezultate sociale mult mai păgubitoare încă. Și d-l Missir nu se sfiește deloc de a-mi arunca această acuzare.

Dar ce am inventat eu? Am inventat organizația socială burgheză? Dar, oricît de prost gust aș avea, tot n-aș fi inventat o asemenea pacoste. Am inventat eu oare proletariatul intelectual? Nu, și nici măcar numele,

după cum crede d-l Missir. Am inventat eu oare că literatura noastră contemporană e produsă în mare parte de proletari culţi ? Nu. Aceasta o recunoaşte şi d-l Missir. Atunci poate am inventat faptul că o anumită poziţiune a scriitorilor într-o anumită organizaţie socială trebuie să influenţeze asupra caracterului literaturii ? Nici aceasta. D-l Missir poate să nu fie de acord, dar o mare parte din critica modernă va fi de părerea mea. În sfîrşit, poate n-am dedus bine acest caracter, am definit greşit caracterul scriitorilor în societatea noastră ? Se poate şi se prea poate, şi n-avea d-sa decît să mi-o arate sau să facă mai bine. Dar de unde şi pînă unde invenţii frauduloase ale unor teorii pe care le ştii false ?

La rîndul nostru am putea zice acuma : „Ei bine, oare aceste lucruri nu le-a simţit d-l Missir ?“ Şi iarăşi, la rîndul nostru, putem răspunde : „Desigur că da. Decît...“.

Vezi, cititorule ! D-l Missir e de netăgăduit un om inteligent, un om cult şi un bun profesor universitar. Dar, cu toate aceste însemnate calităţi, d-sa are şi un neajuns : e cititor naţional şi în această calitate trebuia să citească în articolul meu nu numai rîndurile tipărite, ci şi cele albe, să caute între rînduri intenţii ascunse. Se înţelege că într-un articol astfel citit poţi găsi orice înţeles vrei, după propriul tău gust şi imaginaţie.

Să fim însă drepţi şi să recunoaştem că în favoarea d-lui Missir pledează un fapt — de altmintrelea caracteristic şi el pentru modul cum se citeşte la noi —, şi anume : d-l Missir a luat articolul meu drept un articol-program, aceasta chiar o spune d-sa încă de la început. Am zis că însuşi acest fapt e caracteristic pentru modul cum se citeşte la noi şi, ca să o arăt, îmi permit o mică explicare personală.

Literatură şi ştiinţă trebuia să apară ca o revistă lunară şi sub un alt titlu : *Lumea nouă.*

În asemenea caz, fiind un organ de luptă literară şi culturală, natural că trebuia să aibă un program. Acest articol-program l-am scris, l-am arătat prietenilor şi colaboratorilor, articolul a fost aprobat. Pe urmă însă, din mai multe cauze, revista lunară n-a putut apărea, şi în locul ei a apărut o publicaţie semestrială, *Literatură şi ştiinţă.* Această publicaţie fiind însă semestrială, ar fi fost nepotrivit, după mine şi după prietenii mei, să apară un articol-program. Aşadar l-am închis în saltar, şi *Literatură şi ştiinţă* a apărut fără el. D-l Missir, primind *Literatură şi ştiinţă,* a vrut mai-nainte de toate să citească programul, o curiozitate foarte explicabilă, programul însă nu-i nicăieri, caută-l unde nu-i ! Dar se vede că dorinţa d-lui Missir de a găsi un program era atît de mare încît orice articol tipărit în locul întîi s-ar fi prefăcut pentru d-sa în program, şi astfel un articol de simplă cercetare literară a ajuns articol-program.

Se ştie că orice program ce se respectă trebuie să conţină doi termeni necesari : „Cine sîntem şi ce voim ?“ Primul termen l-a găsit îndată d-l Missir : „Sîntem proletari intelectuali“ ; dar al doilea era mai greu. În acel articol se vorbea de multe lucruri, dar cu toată bunăvoinţa nu s-ar putea zice nici de unul *că îl voim.* Ca ultimă scăpare, d-l Missir a alergat la ultimul refugiu al cititorului naţional, a început să caute între rînduri înţelesuri ascunse. Pornind pe această cale, era uşor de găsit al doilea termen al programului, el se impunea. În adevăr, ce trebuie să dorească un om care scoate o publicaţie ? Se înţelege uşor : colaboratori. Iată deci găsit şi al doilea termen al programului, care în întregimea lui va suna astfel : „Sîntem proletari intelectuali, voim colaboratori“. Citit din acest dublu punct de vedere, era natural ca articolul meu să fie priceput aşa cum l-a înţeles d-l Missir. Aci e deci una din cauzele principale a dezesperantei slăbiciuni a articolului d-sale. Fie că păţania d-sale să slujească de lecţie cititorilor noştri : să nu citească între rînduri, să nu caute înţelesuri ascunse, ci să stăruiască să priceapă aceea ce e scris. Se înţelege că nu vorbesc numai de articolul meu, ci de orice articol care le va cădea în mînă.

*

Despre acelaşi articol şi pe aceeaşi temă a apărut o altă recenziune într-o gazetă ieşeană, *Evenimentul.* În trei foiletoane, prietenul Noir, un prieten de convingeri, combate vederile mele din primul articol din *Literatură şi ştiinţă.* Prietenul Noir începe recenziunea d-sale prin cîteva cuvinte foarte măgulitoare la adresa mea şi care au unicul neajuns că nu sînt destul de meritate.

Aceasta în general. În specie însă, pe cît e vorba de articolul în chestiune, d-l Noir crede că însuşi punctul

de vedere al meu e fals, și de aceea am dat prilej d-lui Missir să-mi facă observații drepte. Prietenul Noir nu-mi rezumă articolul, ci face numai observații răzlețe, care sînt cam greu de rezumat.

După d-l Noir, eu cred că am purces în *Literatură și știință* cu un nou curent literar, împreună cu Vlahuță, Delavrancea, Carp, Caragiale, Stavri etc... Acest nou curent se deosebește de toate celelalte prin faptul că scriitorii sus-pomeniți sînt proletari intelectuali și, ca atare, au idealuri deosebite de cele, spre pildă, ale *Convorbirilor literare*. Această deosebire de idealuri a hotărît chiar pe acești scriitori să părăsească *Convorbirile* și să se strîngă împrejurul meu.

D-l Noir combate cu mult succes aceste ale mele păreri greșite și arată că idealurile sociale ce reies din scrierile autorilor, tipărite în *Literatură și știință*, n-au nimica ce le-ar putea deosebi de altele de același fel din *Convorbiri*. De ce adică poezia lui Vlahuță ori nuvelele lui Delavrancea n-ar fi putut să fie tipărite în *Convorbiri?* Întrucît se deosebesc, după idealul social, nuvelele lui Caragiale de cele ce se tipăresc în *Convorbiri?* „Dacă se mai pot găsi mai multe idealuri sociale la Caragiale decît în *Convorbiri*, apoi nu știu ce să mai zic", exclamă d-l Noir.

Mărturisesc că am rămas cam perplex citind foiletoanele d-sale. Eram sigur că n-am putut să spun enormitățile pe care mi le atribuie d-l Noir, nu numai treaz, dar nici prin vis măcar. Cum aș putea spune, spre pildă, că *Iubirea* lui Vlahuță n-ar fi putut să se tipărească în *Convorbiri* cînd cu cîteva luni înainte o altă poezie a lui Vlahuță, care în adevăr conținea unele din vederile mele sociale, *Lumea nouă*, a fost tipărită în numărul festival al *Convorbirilor?* Și cum aș putea zice același lucru de Caragiale, care a tipărit tot ce a scris în *Convorbiri*, afară de nuvela *Păcat*, care a fost tipărită în *Universul*, nu în *Literatură și știință?* Și cum aș putea zice că frumoasele și gingașele nuvelete ale lui Delavrancea, tipărite în *Literatură și știință*, trebuie să constituie un nou curent literar? E mai mult decît imposibil.

Mă gîndeam însă, poate sînt fraze vagi, care au indus în eroare pe d-l Noir. Știam asemenea că articolul era rău corectat. Recitesc deci articolul meu, nu găsesc nimic, dar absolut nimic din toate cîte mi le atribuie

d-l Noir. Nu e nici un cuvînt, nici o aluzie măcar la vreun curent literar special al publicației *Literatură și știință*. Nici un cuvînt că articolele literare tipărite aci n-ar fi putut fi tipărite în *Convorbiri*.

D-l Missir îmi expune corect și exact articolul cînd spune că eu vorbesc de un curent, format în societatea burgheză modernă, care are ca reprezentant caracteristic pe Eminescu, dar căruia îi aparțin toți artiștii proletari culți care au scris și scriu de atunci încoace. Și tocmai în această lărgire prea mare a curentului vede d-l Missir gîndurile mele ascunse: am lărgit prea mult curentul ca să încapă în el și „tovarășii" mei și toți prezenții și viitorii colaboratori ai publicației; iar Noir deduce din articolul meu, bazîndu-se și pe recenzia d-lui Missir, că eu aș fi mărginit curentul în chestie la aceia care scriu în *Literatură și știință*.

Și cum a putut d-l Noir să priceapă astfel articolul meu, cînd eu iau ca cel mai caracteristic reprezentant al curentului pe Eminescu, care a scris toată viața lui în *Convorbiri*, și închei mica mea cercetare asupra lui Eminescu cu cuvintele: „Mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă același caracter"; iar după ce citez ca exemple pentru același curent pe Ronetti-Roman, Vlahuță, Delavrancea, Caragiale, O. Carp, adaug la sfîrșitul articolului textual aceste cuvinte: *„Am putea cita mai tot ce se tipărește acuma și ce exprimă un sentiment sincer, căci mai tot poartă același caracter de melancolie și revoltă"*.

Iar d-l Noir deduce din articolul meu că acest *caracter* îl poartă numai scrierile tipărite în *Literatură și știință*. Evident că, odată ce articolul meu a fost așa de neexact priceput, toate obiecțiile, deși drepte, făcute acelui articol imaginar nu ating pe cel real.

O obiecțiune ar putea fi făcută dacă nu de d-l Noir, apoi de cititori: „Toate sînt frumoase, vor zice ei, dar cum rămîne cu direcția socială și morală a *Literaturii și științei*, oare ea în adevăr nu se deosebește de celelalte publicații în această privință ?".

Acum cîțiva ani, simpaticul ziarist și scriitor I. Roman a scris o broșură, aproape o carte, tot pe tema noii

direcţii *. În această broşură, d-l Roman ataca *Contemporanul* pe tema că idealurile sociale pe care le preconizez eu în criticile mele nu sînt urmate de beletriştii *Contemporanului*, astfel că e o contrazicere între partea critică şi ştiinţifică de o parte şi beletristica de altă parte.

Atunci am răspuns pe larg d-lui Roman în două articole consecutive din partea *Contemporanului* şi am avut rara satisfacţie să văd pe d-l Roman recunoscînd că eu am avut dreptate (ceea ce recomandă, desigur, mai mult sinceritatea şi corectitudinea d-lui Roman decît puterea mea de argumentare). Unul din aceste articole, fiind de un interes mai general, a fost retipărit în volumul al II-lea al *Criticilor* mele sub titlul : *Tezism şi tendenţionism în artă* **. Fiindcă s-a început acum iar discuţia asupra direcţiunei sociale în artă, poate n-ar fi rău dacă articolul ar fi recitit, adică drept vorbind n-ar fi rău deloc. Celălalt articol n-a fost retipărit ***, de aceea citez aici următorul pasaj **** :

„Ce înţelege d-sa (d-l Roman) prin direcţia nouă ce vrea să dea *Contemporanul* literaturii româneşti ? Trebuie oare să înţelegem sub această numire de direcţie nouă o revoluţie în literatură, asemănătoare cu cea făcută prin venirea romantismului în locul clasicismului ori cu a naturalismului în locul romantismului ? Dacă ar fi avut *Contemporanul* asemenea pretenţie, aş fi spus şi eu că e absurdă. Redacţia şi colaboratorii *Contemporanului* cu drept cuvînt pot să răspundă la toate învinuirile aduse de d-l Roman : «Nici n-avem astfel de pretenţie». Ori poate d-l Roman sub «direcţia nouă» pe care *Contemporanul* vrea să o introducă înţelege o sumă de idei şi convingeri în privinţa filozofică, religioasă, socială, etică, umanitară, o sumă de idei şi convingeri culturale ? Asemenea direcţie în adevăr *Contemporanul* pretinde că o are... Dacă d-l Roman nu găseşte nici această direcţie nouă în *Contemporanul*, apoi pricina e că o caută greşit. În loc de a o căuta în revista întreagă, d-sa citează ba o nuvelă, ba o poezie şi se întreabă dar unde e «acolea noua direcţie ?»".

Aceea ce am zis acum cîţiva ani despre *Contemporanul*, acelaşi lucru aş putea repeta acuma despre *Literatură şi ştiinţă*, şi nu numai pasajul citat, ci amîndouă articolele adresate d-lui Roman ar fi putut fi reproduse aicea schimbînd numai titlul : *Direcţia „Contemporanului"*, în titlul : *Direcţia publicaţiei „Literatură şi ştiinţă"*, pentru că de atunci încoace nu mi-am schimbat deloc ideile şi convingerile.

Dacă d-l Noir nu vede clar nici această direcţie în publicaţia *Literatură şi ştiinţă*, să nu uite că nu a ieşit decît fascicula întîia — să aibă şi d-lui puţintică răbdare.

* [Ioan N. Roman, *În contra direcţiei literare de la „Contemporanul"*, Iaşi, 1887.]

** [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 192—214.]

*** [A se vedea volumul de faţă, p. 291—310.]

**** [A se vedea volumul de faţă, p. 293—294.]

ARTIȘTII PROLETARI CULȚI[5]

În articolul intitulat *Polemice* *, am arătat cum și ce înțeleg eu prin curentul literar al proletarilor intelectuali și că n-am făcut altceva decît a pune o problemă fără să am pretenția de a o dezlega. În privința aceasta am indicat în treacăt și numai în cîteva cuvinte caracterele sociale și filozofice ale acestui curent. În acest articol voi arăta unele din caracterele lui personale, individuale.

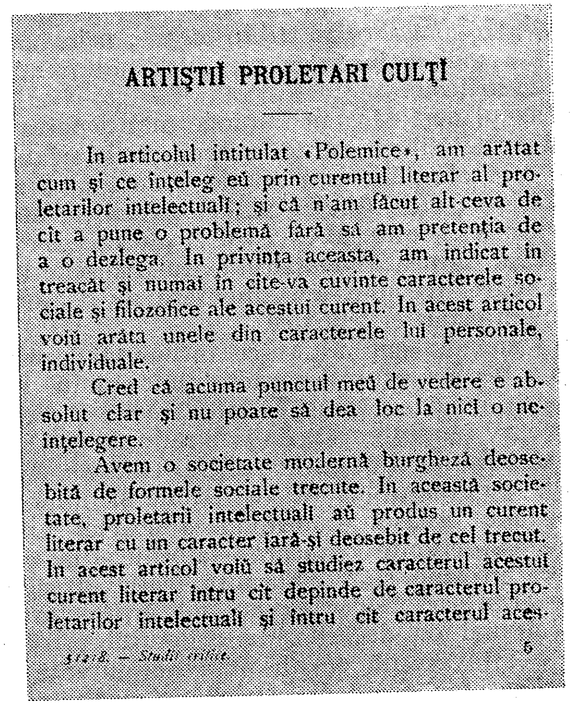
Cred că acuma punctul meu de vedere e absolut clar și nu poate să dea loc la nici o neînțelegere.

Avem o societate modernă burgheză deosebită de formele sociale trecute. În această societate, proletarii intelectuali au produs un curent literar cu un caracter iarăși deosebit de cel trecut. În acest articol voi să studiez caracterul acestui curent literar întrucît depinde de caracterul proletarilor intelectuali și întrucît caracterul acestora din urmă, al producătorilor înșiși ai curentului, depinde de organizația socială modernă.

Înainte de a merge mai departe cu această cercetare, trebuie să lămurim următoarele : forma socială care ne domineazã nu ne e specifică — ea e comună tuturor statelor civilizate ; peste tot proletarii intelectuali joacă un rol important ca producători intelectuali și, ce e mai important, condițiunile sociale în care ei trăiesc sînt aceleași. Se naște deci întrebarea dacă concluziile noastre se raportă și la producțiunile literare străine. Răs-

* [A se vedea volumul de față, p. 34—53.]

punsul nostru, în mare parte, trebuie să fie afirmativ, multe din caracterele tuturor literaturilor vor fi comune, deoarece depind de aceleași cauze și condițiuni. Sînt însă unele condițiuni importante prin care ne deosebim de alte țări culturale și pe care le vom vedea mai jos.



ARTIȘTII PROLETARI CULȚI

In articolul intitulat «Polemice», am arătat cum și ce înțeleg eŭ prin curentul literar al proletarilor intelectuali; și că n'am făcut alt-ceva de cît a pune o problemă fară să am pretenția de a o dezlega. In privința aceasta, am indicat în treacăt și numai în cîte-va cuvinte caracterele sociale și filozofice ale acestui curent. In acest articol voiŭ arăta unele din caracterele lui personale, individuale.

Cred că acuma punctul meŭ de vedere e absolut clar și nu poate să dea loc la nici o neînțelegere.

Avem o societate modernă burgheză deosebită de formele sociale trecute. In această societate, proletarii intelectuali aŭ produs un curent literar cu un caracter iară-și deosebit de cel trecut. In acest articol voiŭ să studiez caracterul acestui curent literar întru cît depinde de caracterul proletarilor intelectuali și întru cît caracterul aces-

— Studii critice. 5

Artiștii proletari culți (în *Studii critice*, vol. III)

În acest articol voi studia caracterele *personale, individuale* ale curentului literar în chestie. Zicem personale sau individuale din punctul de vedere al obiectului literar. Din punctul de vedere al subiectului, al artistului, orice ar exprima el va fi o exprimare personală ; din punctul de vedere însă al obiectului, această exprimare va fi socială cînd ea va atinge viața socială, va fi filozofică cînd va exprima chestiuni filozofice și personală cînd va exprima mai ales sentimentele personale ale artistului. De altmintrelea, această clasificare

nu poate fi rigidă, e greu de făcut și are puțină importanță pentru articolul nostru. Aici e important a găsi caracterele literaturii în chestie, nu de a le clasifica.

Pentru acest studiu trebuie să ne reamintim care e pozițiunea socială a proletarilor intelectuali în societatea modernă, și pentru aceasta vom ruga pe cititorii noștri să recitească pasajele respective în articolul: *Asupra mișcării literare și științifice"* * ; prin aceasta se va stabili o mai strînsă legătură de continuitate între aceste două articole.

În articolul de față vom împinge mai departe analiza influenței societății moderne asupra proletariatului intelectual, mai ales din punctul de vedere al vieții economice. Zic *mai ales*, fiindcă viața economică, materială, cu toată proza ei, este aceea care zi cu zi, ceas cu ceas modelează și formează temperamentul, caracterul omului și, ca atare, trebuie să influențeze cu deosebire caracterul manifestărilor artistice.

În alte articole am arătat ce influență dezastruoasă are sărăcia *de azi* asupra caracterului omului modern.

Dar sărăcia modernă mai e întovărășită și de un alt tovarăș grozav : nesiguranța zilei de mîine.

Cînd sărăcia nu ajunge la calicie, cînd omul știe că poziția lui, așa săracă cum e, va rămîne și mîine și poimîine tot așa, această statornicie a soartei lui, chiar rea, poate să dezvolte oarecare statornicie în caracter, o încredere în sine și o siguranță (reflexul siguranței economice). Dar sărăcia de azi, mai ales a proletarului intelectual, și mai cu deosebire a artistului proletar intelectual, e întovărășită de absoluta nesiguranță a zilei de mîine : gazetar poate fi concediat, meditator mîine nu va mai găsi o lecție ș.a.m.d. **.

Această nesiguranță chiar în sărăcie trebuie să dezvolte în caracterul omului modern în general și în caracterul artistului proletar în special nesiguranță, inconsecvență, neegalitatea caracterului (reflexul pozițiunei materiale schimbăcioase), neliniște, revoltă internă,

* [A se vedea volumul de față, p. 13—33.]

** Vezi mai pe larg cartea mea *Robia și socialismul* (răspuns lui Spencer) [reprodusă în : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 1, București, Editura politică, 1976, p. 224—285] și articolul ***Cauzele pesimismului în literatură și viață*** [reprodus în : C. Dobrogeanu Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 432—469.]

care însă la temperamente mai slabe poate merge pînă la deprimare sufletească, pînă la resemnare și alte stări analoage.

Dar însăși nesiguranța poate fi diferită. Așa, în evul mediu, pozițiunea servului sau vasalului era asemenea precară. În timpul nesfîrșitelor lupte dintre feudali, pozițiunea omului era foarte nesigură ; în fiecare zi el putea fi jefuit, casa lui distrusă ; oamenii trebuiau să fie înarmați, gata de luptă, baronii dormeau uneori în casă cu caii înșeuați. Această pozițiune era, desigur, foarte precară. Dar acolo cauzele erau vădite. Omul știa că are de împăcat pe cutare suzeran, că are de luptat cu cutare dușman, și dacă o asemenea pozițiune tindea să dezvolte în caracter nesiguranță, frică, neliniște, felul luptei împotriva acestei nesiguranțe putea să dezvolte calități contrarii. În omul care așteaptă înarmat pe dușmanul său se dezvoltă curaj, îndrăzneală, siguranță.

Cu totul alta însă e nesiguranța omului modern în societatea de azi, mai ales a proletarului intelectual. El atîrnă de toți, e lovit greu, fără de milă, nesiguranța zilei de mîine îl apasă, îl expune la veșnice pericole. De cine e lovit însă și cum trebuie să se apere, asta nu o știe și nu poate să o știe proletarul intelectual. El a pierdut lecții, a pierdut locul la o gazetă care nu mai merge, scrierile lui nu se mai vînd, publicația lui nu se cere, într-un cuvînt munca lui intelectuală nu mai are căutare în piață — rezultatul e vădit, trebuie să sufere, să moară de foame —, dar cine e de vină, cu cine are să se lupte pentru a înlătura pericolul ?

Cu nimeni. Cu cine vrei să te lupți dacă trece moda unei publicații, dacă — poate din pricina unei crize agricole produsă de ieftinirea grînelor din America — o gazetă nu mai merge, dacă munca ta intelectuală nu se mai cere ? Cu cine să te lupți dacă alți concurenți au apărut în piață, în debușeul intelectual ? Cu cine vrei să te lupți în această complexitate enormă de cauze și efecte din societatea modernă ? Unde e ? Cine e dușmanul ?

Dușmanul e vag, necunoscut, anonim. E adevărat că vine vremea cînd el e demascat, cînd se află că *dușmanul e organizația socială modernă*. Lasă, că foarte puțini pricep aceasta, dar chiar pentru aceia care au

priceput-o — oricît de important ar fi aceasta în alte privințe — în cazul de față mîngîierea e mică. Atît d-ta, care ai priceput adînc întregul mecanism al societății moderne și știi deci pe vinovat, cît și prietenul d-tale, care habar n-are de aceasta, amîndoi veți rămînea pe stradă cînd munca voastră intelectuală nu se va mai cere cine știe din ce pricină. Ba mai mult încă, știind bine cauza adevărată — organizația socială modernă —, vei pricepe și mai limpede cît de greu sînt de prevăzut loviturile ei, cît de imposibil e să le înfrunți, să te aperi de ele și să le ocolești.

E evident că dacă sărăcia prin ea însăși are tendința de a zămisli sentimentele și caracterele de care am vorbit, ce să mai zicem cînd ea e însoțită de marea nesiguranță a traiului și atîrnă de un *fatum* ce, ca un sfinx amenințător, stă înaintea omului modern șoptindu-i : „Ghicește sau te voi sfîșia". Și proletarul cult, convins că nu va ghici, e condamnat să se uite o viață întreagă în ochii reci și misterioși ai sfinxului.

Aceasta e pozițiunea economică. Dar poate alți factori sociali importanți influențează altmintrelea pe omul modern sau pe proletarul intelectual ?

În articolul deja pomenit, *Cauzele pesimismului în literatură și viață*, am arătat cum un alt factor social de o importanță enormă — familia, relațiile sexuale — lucrează în aceeași direcție ca și factorul economic. Acolo am arătat pe larg cum anormalele relații sexuale în societatea de azi atacă viața fiziologică și psihologică a omului cult, o atacă în rădăcină, în fenomenul cel mai important — în reproducerea vieții înseși ; și am arătat cum aceste relații sexuale tind să dezvolte în omul modern aceleași caractere pe care le dezvoltă și organizația economică. În același articol am arătat cum viața intelectuală de azi lucrează în aceeași direcție ; nu mai insist asupra celor zise. Voi adăuga numai că, din toate clasele, aceea care e mai mult expusă tuturor acestor influențe rele, din punctul de vedere al formării caracterului, e clasa proletarilor culți, mai ales acea parte care e mai mult învinsă în lupta pentru existență și din care mai cu seamă fac parte literații acestei clase.

La factorii sociali deja pomeniți și care lucrează în modul arătat asupra proletarului intelectual, să mai adăugăm aici un alt factor de ordine socială și filozofică : pierderea credințelor religioase, nereligiunea de azi.

Dezvoltarea imensă a tuturor științelor exacte a ruinat credințele naive și copilărești religioase și a creat ireligiunea de azi. Burghezimea, în lupta ei pentru dominare cu clasele protivnice — feudalii și clerul —, a fost nevoită nu numai să împingă cît se poate mai departe aceste cercetări care ruinau puterea clasei protivnice și a religiei, dar să dea acestor cercetări o publicație cît se poate de întinsă în toate clasele sociale. Ruinînd însă credințele religioase, burghezimea a luat omului un reazem sufletesc. Cu drept cuvînt a zis cunoscutul socialist francez Jaurès că burghezimea, ruinînd credințele religioase, a făcut să amuțească *cîntul ce legăna de veacuri mizeria umană*. Și cînd cîntul adormitor a încetat mizeria umană a deschis ochii mari, plini de lacrimi, de îndoială și mustrare, și a întrebat : „De ce" ? De ce atîtea suferințe, atîta nepăsare, atîta nedreptate ? Și acuma nu se mai putea da toată răspunderea pe D-zeu, pentru că Dumnezeu era mort. Atunci cei mizeri și nenorociți și reprezentanții lor geniali au început să caute adevăratele cauze ale mizeriei omenești... În acest sens deci, ruinarea religiei și a credințelor religioase a fost un pas uriaș spre progres și lumină. Fiind de o importanță binefăcătoare în general, în special însă influența ei a fost apăsătoare pentru oamenii care deocamdată își pierduseră reazemul sufletesc. Și aceea ce am spus despre religie trebuie să spunem despre tradiții în general. Burghezimea a distrus toate tradițiile vechi și prin aceasta a adus un serviciu imens progresului omenirii, dar, desigur, pentru moment, nu și un serviciu liniștii sufletești a acelora care au rămas fără tradiții și fără religie.

Și în acest sens a pățit-o mai rău clasa proletarilor culți, mai ales partea aceia a învinșilor, iar din acești din urmă artiștii lor, ca mai simțitori. Clasele stăpînitoare burgheze, după ce au distrus pe toți zeii, Cristos, Iehova, Mahomed etc., au pus în loc un alt zeu internațional — Vițelul de aur —, căruia i se închină și în care găsesc reazem material și moral. Însă proletarii culți, mai ales cei învinși, nu numai că au pierdut un reazem sufletesc, dar întreaga organizație socială de azi le ia orice sprijin. Pierderea religiei și a tradițiilor nu putea decît să-i

influenţeze în acelaşi sens ca şi întreaga organizaţie socială. Acest nou factor social şi filozofic va tinde să dezvolte în manifestarea literară modernă toate caracterele deja pomenite, sociale, filozofice şi personale *.

Iată deci un mănunchi întreg de cauze importante : sociale, economice, sexuale, intelectuale, care lucrează în aceeaşi direcţie pentru producerea simţămintelor şi caracterelor indicate — e deci natural ca ele să se producă cu siguranţă.

Aici trebuie să facem o digresie pentru a înlătura o obiecţie. În articolul pe care l-am citat, am vorbit de omul cult modern în general, nu exclusiv de proletarul intelectual. Am întrebuinţat aceşti doi termeni deopotrivă ; aceste influenţe sociale nu sînt dar specifice proletarilor intelectuali şi deci nici manifestărilor lor literare.

Aşa e. E incontestabil că aceşti factori sociali vor influenţa în aceeaşi direcţie mai toate clasele sociale, pe unele însă mai mult, pe altele mai puţin. Din punctul de vedere al artei însă, al manifestărilor artistice, influenţele sociale puţin intense şi puternice n-au multă importanţă. O manifestare artistică e expresiunea unei intense emoţii, e expresiunea deci a celor mai adînci caractere afective ale omului **.

De aceea numai acele influenţe sociale care vor fi destul de puternice ca să influenţeze şi să modifice adîncile caractere şi sentimente omeneşti se vor oglindi clar în manifestarea artistică. Iată pentru ce influenţele sociale de care am vorbit vor avea mai multă şansă să se oglindească mai clar în manifestarea artistică a proletarilor culţi decît în manifestarea artiştilor din alte clase, pentru că asupra lor lucrează mai cu tărie.

Aceea ce am zis pîn-acum priveşte deopotrivă pe artiştii proletari intelectuali şi literatura produsă de ei din toate ţările civilizate, ceea ce nu exclude, bineînţeles, posibilitatea, ba chiar e foarte probabil că mai toate manifestările artistice ale epocii să aibă mai mult ori mai puţin acelaşi caracter.

Dacă considerăm numai pe proletarii noştri intelectuali şi curentul produs de ei, atunci, comparînd poziţiunea lor cu a tuturor celorlalte clase culte, vom vedea că se găsesc relativ într-o poziţiune şi mai defavorabilă decît cei din străinătate, deci în creaţiunea lor trebuie să apară cu mai mare siguranţă caracterele de care am vorbit.

În adevăr, faptul că n-am ajuns încă în dezvoltarea economică modernă la înălţimea statelor civilizate face să fim lipsiţi de foarte multe foloase, dar şi de unele neajunsuri ale acestei dezvoltări economice.

Aşa, spre pildă, la noi averile nu sînt încă supuse la aceeaşi fluctuaţie şi nesiguranţă ca în străinătate. Crahurile şi crizele doar acum încep să ameninţe întrucîtva averile mari şi încă nu în aceeaşi proporţie. În schimb poziţiunea artiştilor proletari e mai grea la noi.

Acolo poziţiunea artistului e neasigurată (afară de artistocraţimea literară — Zola, Daudet etc.), nesiguranţa zilei de mîine e mare, dar cel puţin acolo ei trăiesc din produsul muncii lor artistice.

La noi însă, nici vorbă nu poate fi să trăieşti din produsul muncii literare ; şi pe lîngă celelalte nenorociri scriitorul proletar trebuie să mai fie la ordinele unui şef de birou sau [trebuie] să-şi petreacă viaţa culegînd informaţiuni pentru o gazetă sau copiind ordinele administrative ale unui şef ramolit.

Să vedem acum influenţa relativă a ireligiunei asupra proletarilor intelectuali străini şi ai noştri. În ţările civilizate din occidentul Europei, cum am văzut, burghezimea a fost nevoită să dărîme credinţele religioase din pricina luptei înverşunate împotriva clerului, după cum pentru a atrage în partea sa clasele dezmoştenite a fost nevoită să proclame o sfîntă treime nouă : libertate, egalitate, fraternitate. După ce burghezimea a învins şi a ajuns, la rîndul ei, clasă dominantă, ea a băgat

---

* De altmintrelea e evident că ireligiunea poate apăsa numai pe aceia care n-au ajuns la un ideal social mai înalt. Pentru aceia însă care au ajuns acolo, acest ideal va înlocui pe cel religios. Şi dacă şi la aceşti din urmă se vor arăta, în manifestările lor artistice, caracterele indicate, cauza va fi în altă parte, nu în ireligiune. Ireligiunea va fi în cazul acesta numai una din formele exprimării acestor caractere, iar nu cauza lor.

** Şi aici este o gradaţie. Astfel, poezia lirică e expresia celei mai adînci emoţii, iar cea didactică [a] celei mai puţin adînci ; în schimb, caracterele intelectuale în cea dintîi sînt mai slabe, în cea din urmă, cele mai tari. Această deosebire e de mare importanţă pentru articolul nostru, dar noi nu putem să ne oprim asupra ei. Atragem numai atenţia cititorilor că în acest articol avem mai ales în vedere poezia lirică, iar din alte genuri, mai ales acele care conţin foarte mult elementul liric şi personal.

de seamă îndată că în focul luptei a distrus unele condițiuni prielnice dominării ei și atunci, după frumoasa expresie a d-lui C. Dimitrescu-Iași din conferința sa *Criza morală*: „ea a înlocuit această trinitate prin o alta — respectul familiei, proprietății, religiei".

Burghezimea noastră însă n-a avut de susținut o luptă grea cu clerul, iar pe de altă parte, cînd ea a început să se dezvolte ca o clasă dominantă sub influența burghezimei occidentale, acesteia îi trecuseră de mult ideile subversive, de mult înscrisese printre ideile fundamentale respectul religiei. Astfel că burghezimea noastră ca clasă n-a fost și n-avea pentru ce să fie ireligioasă, pentru ea deci nici n-a existat ireligiunea ca o problemă morală.

Întrucît privește partea în adevăr cultă a claselor privilegiate, la care cultura trebuia să distrugă religiunea, apoi aceasta și-a găsit, după cum am văzut, o altă religiune gata, un alt zeu internațional, Vițelul de aur, în care ai noștri, ca și frații lor din străinătate, au găsit un reazem material și moral. La noi în țară deci, numai pentru clasa proletarilor și mai ales pentru artiștii proletari nereligiunea a putut să devină o problemă de oarecare gravitate morală. Și nu e deci de mirare ca un proletar intelectual să exclame :

Ce șubredă și ce naivă era credința ce mi-o sfărm,
De stîncile de adevăruri din marea nopții fără țărm.

(O. Carp)

și, îngrijat și cu groază, se uită la „mare tenebrarum".

Dar mai e și altceva. Am arătat cum la noi mai toată manifestarea literară a fost produsă de proletari intelectuali, fiindcă celelalte clase care au cultură și ar fi putut să se manifeste în literatură au fost și sînt ocupate cu treburi mai mănoase, mai importante pentru ei, bineînțeles. În occidentul Europei însă. clasele burgheze dominante au intrat în societatea modernă puternice și culte, și de aceea la ele manifestarea literară nu e atît de exclusiv produsă de proletari intelectuali. Altă deosebire importantă e tradiția literară.

Țările civilizate străine au în trecutul lor literaturi puternice, geniale, care tocmai prin genialitatea lor nu pot să nu influențeze manifestările moderne. Tradiția

noastră în privința aceasta e slabă pentru că manifestările literare trecute, ca putere de talent, au fost slabe. Această deosebire e foarte importantă în cazul de față ; pentru că e învederat că [atunci] cînd o literatură mai veche, produsă sub alte condițiuni sociale și de altă clasă, va influența o literatură mai nouă, caracterul acesteia din urmă, întrucît depinde de condițiunile sociale noi, nu se va putea manifesta cu aceeași claritate.

Mai e o altă deosebire. Noi am intrat brusc în viața civilizației moderne, am schimbat deci brusc și credințele și obiceiurile.

Proletarul cult de cele mai multe ori a crescut într-o casă patriarhală, religioasă, cu obiceiuri și credințe stabilite de generații, întrucîtva moștenite ; și numai cînd a intrat în vîrtejul vieții și civilizației orășănești a trebuit să schimbe brusc credințele și obiceiurile. Din punctul de vedere al progresului în general, aceasta a fost un pas mare înainte, a fost un fapt cît se poate de binefăcător ; nu tot așa a fost, desigur, și din punctul de vedere al echilibrului psihic al artistului proletar, care are un sistem nervos mai fin și mai simțitor.

Cum vedem deci, dacă organizația socială modernă trebuie să dezvolte sentimentele și caracterele arătate mai sus, și altele pe care le vom mai arăta, în artiștii moderni și în artiștii proletari în general, în ai noștri ea trebuie să le dezvolte cu o mai mare siguranță.

*

Odată stabilit acest adevăr, să analizăm mai departe acele sentimente și caractere personale pe care trebuie să le dezvolte societatea noastră în artiștii proletari și, prin ei, în curentul literar.

Am văzut cum loviturile neîntrerupte, în voia cărora este lăsat proletariatul intelectual trebuie să dezvolte într-însul o mare enervare, o sensibilitate exagerată ; iar faptul că loviturile sînt date în mare parte de un dușman anonim trebuie să facă și mai mare această enervare, să facă și mai exagerată această sensibilitate.

Condițiunile sociale arătate, împreună cu sentimentele și caracterele deja descrise, trebuie să nască în curentul literar încă o tendință însemnată, pe care noi o vom numi solitarism.

Evident că orice lovitură din partea concetățenilor, a societății trebuie să provoace în om tendința de a se depărta, de a ieși din societate, dacă nu materialmente, ceea ce e imposibil, cel puțin moralmente, reîntorcîndu-se în sine, dacă se poate zice așa, căutînd în sine punctul de sprijin, liniștea și fericirea pe care nu i-o dă societatea. Cînd însă loviturile sînt date de un dușman sesizabil, ele vor tinde să îmboldească pe cel lovit la lucru, la luptă. Lupta *în societate* însă e viața, e deci cel mai bun leac în contra solitarismului. Dar cînd loviturile sînt neîncetate și sînt date de un dușman neresponsabil și nesesizabil, care se numește, spre pildă, *nesiguranța zilei de mîine;* cînd aceste lovituri sînt date unui om simțitor, deprimat prin o mulțime de alte condițiuni sociale, este evident că toate acestea vor tinde să dezvolte în artistul proletar *solitarismul,* reintrarea în sine, depărtarea de zgomotul și învălmășagul vieții — visare și viață solitară.

Acest *solitarism,* în legătură cu toate celelalte simțăminte, va tinde să provoace alte două caractere foarte importante, pe care le vom numi *reflexivitate* și *subiectivism* sau *personalism.*

Ce e această reflexivitate ? Reflexivitatea e o urmare, cum am zis, a solitarismului și a condițiunilor care-l provoacă.

Un om lovit, persecutat, neputînd să reziste, se retrage tot mai mult din societate, trăiește tot mai mult în sine.

Acest obicei de a trăi numai în tovărășia sa proprie și a propriei sale conștiințe va dezvolta din ce în ce mai mult obiceiul de a răscoli interiorul său psihic, de a observa și analiza mereu propriile sale simțăminte, gîndiri, porniri. Această analiză de sine exagerată, această veșnică privire în propriul său interior o numim *reflexivitate.*

Această reflexivitate produce, netăgăduit, din punctul de vedere literar, unele efecte foarte bune ; ea ascute, într-un mod excepțional, puterea de analiză psihologică. Mulțumită ei, unii artiști europeni au produs opere de artă de o putere de analiză psihologică uimitoare.

Dar ea produce și efecte rele, dintre care aici vom pomeni două. Întîi reflexivitatea ca și solitarismul, în general, e antisocială. „Omul e un animal social" și, ca

atare, trebuie să se dezvolte, să trăiască între oameni și cu oameni ; veșnica retragere în sine e anormală, e antisocială.

A doua urmare rea a reflexivismului e atrofierea voinței. Omul care trăiește în societate, care luptă în ea răspunde veșnic la toate atingerile din afară și astfel își exercită voința și o întărește. Însă un om care trăiește în sine își strivește această voință. O hotărîre de luat, un act de făcut, în loc de a fi executat, ceea ce ar pune în lucrare îmboldirile volitive, e supus acțiunii reflexiunii (gîndiri peste gîndiri), analizei exagerate, și astfel se cheltuiește energia înăuntrul omului, dezvoltînd nehotărîre în caracter.

Reflexivismul sau reflexivitatea, ca trăsătură de caracter, e de o importanță așa de mare încît uneori oamenii se împart după caracter în două categorii : reflexivi și impulsivi.

Aceste două caractere sînt zugrăvite într-un chip genial în artă, în două creațiuni nemuritoare — cel reflexiv în *Hamlet* și cel impulsiv în *Don Quijote.*

Artiștii proletari vor trebui să fie, după caracterul lor, mai mult reflexivi decît impulsivi.

Tot în legătură cu acest reflexivism stă un alt caracter foarte important, *subiectivismul.*

E evident că omul, trăind mereu cu sine, va căpăta tot mai mult interes pentru propriile lui sentimente, dureri, bucurii și se va dezinteresa întrucîtva de sentimentele și durerile altora.

Acest prea mare interes pentru propria sa persoană, pentru durerile, bucuriile și pornirile sale proprii, îl numim *subiectivism.* Subiectivismul exagerat duce drept la *egoismul artistic.*

Se înțelege însă că, moralmente vorbind, este mare deosebire între egoismul artistic și egoismul adesea brutal din viața zilnică. Un artist care plînge numai și numai durerea lui și nu vede durerile altora e un artist egoist ; iar un om care exploatează, pradă și despoaie pe semenii săi e asemenea egoist. Deosebirea însă dintre aceste două feluri de egoisme e mare. Un artist care va ști prin zugrăvirea propriei sale dureri să ne stîrnească simțămintele de milă și îndurare va provoca deci simțăminte altruiste. Astfel că egoismului artistic, în sensul în care îl pricepem, ar fi mai bine să i se dea un alt

nume, spre pildă termenul întrebuinţat în psihologie, *egoconcentrism*. De altmintrelea, în acest articol noi nu pronunţăm sentinţe morale, ci analizăm şi constatăm.

Trebuie să mai relevăm un fapt foarte important. Toate condiţiunile sociale arătate şi întreaga organizaţie socială modernă vor tinde, cum am zis, să dezvolte sentimentele şi caracterele pomenite nu numai în artiştii proletari intelectuali, ci şi în întreaga clasă a proletarilor intelectuali, şi, într-un chip sau în altul, şi în celelalte clase.

Deci literatul proletar, în relaţiile lui cu clasa din care face parte şi cu oamenii din alte clase, va întîlni cam aceleaşi sentimente şi caractere pe care tind să le dezvolte şi în el feluritele condiţiuni sociale de care am vorbit. *Astfel împrejurul literatului proletar se va crea o anumită atmosferă psihică şi morală, care-i va excita şi alimenta aceleaşi sentimente şi caractere pe care, de altmintrelea, le are deja provocate în temperamentul şi psihicul său.*

Această influenţă a mediului psihic e de cea mai mare importanţă. Aceia care cunosc cît de puţin cercetările moderne asupra hipnotismului şi sugestiei ştiu ce enormă influenţă poate să aibă şi are o personalitate asupra alteia, ştiu că în mare parte caracterul emoţional şi volitiv al omului e condiţionat şi format de continue sugestii, directe şi indirecte, ale mediului social. Iar cei care nu cunosc deloc aceste cercetări ştiu din experienţă cît de mult e influenţat un om în sentimentele şi caracterul său de oamenii cu care e în relaţie. Înţelepciunea poporului a formulat aceasta într-o sentinţă : „Spune-mi cu cine te aduni ca să-ţi spun cine eşti". Cînd am vorbit în articolele mele de influenţa mediului social, am avut totdeauna în vedere şi acest mediu psihic, care nu e decît o parte integrantă din acest mediu social. Cînd însă e vorba de caracterul unei producţiuni literare, şi mai ales al unui întreg curent literar, *atmosfera morală, mediul psihic*, trebuie de relevat cu tot dinadinsul ca fiind de o importanţă enormă. Să ne oprim acum aicea.

*

Iată deci un mănunchi de sentimente şi caractere care trebuie să se dezvolte în artistul proletar din so-

cietatea modernă. Ele fiind în relaţii reciproce de cauză şi efect, ordinea în care le-am aşezat poate fi schimbată, rezultatele însă la care vom ajunge vor fi tot aceleaşi dacă vom ţine seamă de factorii dominanţi : societatea modernă de o parte, iar de altă parte poziţiunea proletarului artist în această societate. Asemenea e evident că acest mănunchi de sentimente şi caractere nu se va manifesta deopotrivă la toţi artiştii. Cu toate că mediul social influenţează în acelaşi fel o clasă, totuşi va fi întotdeauna o parte în care aceste influenţe nu sînt asemănătoare. Ceea ce e important e faptul că aceste sentimente şi caractere vor tinde să se dezvolte în oameni deosebiţi ca temperament.

Acelaşi mănunchi de sentimente şi caractere, tinzînd a se dezvolta într-un temperament robust ca al lui Eminescu ori Caragiale şi eminamente impulsiv ca al lui Delavrancea, nu vor da aceleaşi rezultate ca într-un temperament slab şi nerezistent cum e Traian Demetrescu. Faptul important e că aceste simţăminte şi caractere, într-un fel ori altul, vor tinde să se dezvolte mai în toate producţiile artiştilor proletari.

Iar dacă s-ar întîmpla ca un artist proletar să producă o creaţiune cu alte caractere sau chiar opuse celor schiţate de noi — această contrazicere se va dovedi de multe ori aparentă. Într-adevăr, să presupunem o creaţie artistică în care am găsi caractere de seninătate, voinţă, impulsivitate, obiectivism. Se înţelege că această creaţiune va fi alta decît aceea schiţată de noi. Analizînd-o, vom constata în cele mai multe cazuri următoarele : tendinţele, caracterele de nelinişte, de reflexivitate sau nehotărîre, găsind un temperament peste măsură de impulsiv şi de puternic, nu vor fi în stare să distrugă această putere şi impulsivitate, dar le vor *atenua*, şi această atenuare, precum şi lupta dintre aceste tendinţe înnăscute temperamentului şi acelea pe care le dezvoltă mediul social, se vor simţi negreşit în creaţiunea unui poet de talent.

E evident că dacă artistul ar fi aparţinut unei alte clase sau unei alte societăţi, unde aceste caractere înnăscute temperamentului ar găsi condiţiuni mai prielnice pentru dezvoltarea lor, ele s-ar manifesta cu mai multă tărie.

Şi pe de altă parte, dacă o serie de simţăminte nu s-ar putea dezvolta mult timp din cauza temperamentului rebel, de multe ori o altă serie, mai puţin opusă temperamentului, se va dezvolta cu o tărie mai mare.

Cred că din cele spuse urmează clar că nu dau nici reţete şi nu stabilesc sisteme rigide, ci prezint numai nişte cercetări răzleţe, pe care le cred, în starea actuală a esteticii, mult mai folositoare decît toate sistemele metafizice luate la un loc.

*

Dacă am voi acuma să arătăm existenţa simţămintelor şi caracterelor pomenite în literatura noastră, şi în special în poezia lirică, ceea ce ne-ar încurca nu e lipsa de producţiuni care dovedesc dreptatea noastră, ci pletora lor.

Veţi căuta oare în literatura poetică de azi tristeţe, melancolie, descurajare, deziluzionare, plîngerea propriei dureri, lipsa de voinţă ?... De acestea e plină literatura noastră.

Luaţi toate publicaţiunile noastre literare şi recitiţi poeziile, veţi constata că mai toate poartă acelaşi caracter.

Unul dintre talentaţii poeţi — Vlahuţă —, îngrijat şi plictisit poate de-atîta vaiet, descurajare şi deprimare sufletească, exclamă într-o frumoasă poezie :

Căci mă-ntreb, ce sînt aceste vaiete nemîngîiate,
Ce-i acest popor de spectri cu priviri întunecate,
Chipuri palide de tineri osteniţi pe nemuncite,
Trişti poeţi ce plîng şi cîntă suferinţi închipuite,
Inimi laşe, abătute, făr-a fi luptat vreodată
Şi străine de-o simţire mai înaltă, mai curată ?
Ce sînt braţele acestea slabe şi tremurătoare,
Ce-s aceşti copii de ceară — fructe istovite-n floare ?... *

Aceştia, dragă poete, sînt artişti proletari intelectuali din societatea modernă burgheză. Iar suferinţele lor sînt de multe ori foarte adevărate. Vorbim, se înţelege, de cei cu talent şi sinceri în exprimarea sentimentelor lor.

Ori poate voiţi să căutaţi dovezi pentru aceea ce am numit solitarism ? Eminescu în *Glossă* nu numai că

* *[Unde ni sînt visătorii ?...]*

se arată singur solitar, dar cheamă spre solitarism şi pe alţii, dîndu-le sfaturi :

Tu în colţ petreci cu tine...
Pe-alături te strecoară...
De te-ating, să feri în lături,
De hulesc, să taci din gură.

Vlahuţă în satira *Linişte*, după ce îşi exprimă adînca şi caracteristica revoltă a proletarului intelectual, sfîrşeşte cu următoarea povaţă, pe care o dă artistului proletar :

Ca un pustnic te închide în odaia ta săracă,
Şi dorinţilor deşerte porunceşte-le să tacă :
Lumea ce ai fost visat-o nefiind nicăirea,
Caută-ţi în tine însuţi liniştea şi fericirea.

Şi cu greu veţi găsi un poet contemporan de un talent sincer care atingînd vreodată viaţa socială să nu aibă şi să nu exprime aceleaşi dorinţe.

Această iubire exagerată pe care o arată poeţii noştri pentru singurătate, pentru traiul cu natura neînsufleţită — luna, stelele, lacurile... şi această dorinţă, atît de des exprimată, de a rămînea şi a se simţi singur în odaie —, toate acestea sînt expresiunea aceluiaşi caracter pe care l-am numit solitarism.

Voiţi poate să găsiţi *subiectivismul*, un alt caracter foarte important pomenit de noi ? Va fi foarte uşor căci toată poezia noastră e cît se poate de subiectivă şi de personală.

Poeţii noştri văd toată natura înconjurătoare aproape numai din punctul de vedere al intereselor lor.

În marea poemă dramatică a lui Ibsen *Peer Gynt*, foi veştede alungate de vîntul rece al toamnei zboară pe drumuri, cîntînd propria lor mizerie.

Poeţii noştri nu sînt capabili de atîta obiectivism.

Pentru dînşii, frunzele veştede sînt iluziile lor veştejite. Ploaia rece şi măruntă, lacrimile lor. Cerul plumburiu şi greu e viaţa lor grea.

Poeţii de azi au prefăcut poezia lirică în elegie — în cîntarea propriei lor dureri. Niciodată nu s-a vorbit poate mai mult despre sine însuşi.

Poetul contemporan cu greu va putea să zugrăvească un peisaj frumos fără ca în mijlocul lui, într-un fel

sau în altul, să nu-şi pună propria sa persoană. Aceasta încă n-ar fi nimic şi ar fi natural. Din nenorocire însă, acest subiectivism şi *personalism* se manifestă şi faţă cu natura însufleţită, faţă cu oamenii, şi într-un mod cît se poate de caracteristic în exprimarea iubirii. Acest sentiment a fost întotdeauna cîntat îndeosebi, atît în poezie cît şi în celelalte producţiuni literare, atît în epoca noastră cît şi în celelalte, dar parcă niciodată această cîntare n-a fost aşa de exagerată ca în literatura contemporană.

Dacă poeţii mari din alte ţări şi epoci, preferînd şi ei acest sentiment de care e legată existenţa omenirii, au zugrăvit mai degrabă iubirea altora, fericirea sau nenorocirea amanţilor, poeţii noştri vorbesc aproape exclusiv numai şi numai de iubirea lor. În Eminescu şi Vlahuţă se mai văd poezii unde se vorbeşte şi de dragostea altora, dar şi la dînşii disproporţia e mare — la ceilalţi e enormă.

Ceea ce arată şi mai mult subiectivismul poeţilor e modul cum îşi descriu dragostele lor. Ei povestesc mai degrabă melancolia şi tristeţea decît bucuria pe care le-o pricinuieşte patima lor. Pentru dînşii, iubitele sînt aicea, pe pămînt, pentru a le pricinui mai degrabă tristeţe decît fericire, pentru a le asculta reproşurile că sînt crude, uşoare, necredincioase şi alte amabilităţi de felul acesta. Atîta tot. Că şi dînsele ar fi nişte fiinţe care ar putea iubi şi suferi adînc şi deznădăjduit; că şi ele ar avea dreptul ca toate aceste sentimente ale lor să fie respectate... nu veţi găsi nici un cuvînt despre aceasta în poeţii noştri.

Nu e oare caracteristic ca în toată creaţiunea lui Eminescu, a acestui poet înzestrat cu o inimă atît de largă şi de frumoasă, să nu se găsească o descriere a suferinţelor şi a durerilor aceleia pe care a iubit-o? Printr-o întîmplare fericită, una din iubitele poetului a fost şi ea poet — şi numai astfel am putut afla că femeia iubită sufere tot atîta, poate şi mai mult decît iubitul.

După poeţii noştri, ar trebui să împărţim lumea, din punctul de vedere al dragostei, în două tabere: de o parte poeţii nenorociţi, reprezentanţii sexului bărbătesc, şi de cealaltă parte iubitele lor, care nenorocesc pe cei dintîi.

În această privinţă, poetul O. Carp face excepţie, nu ne cîntă deloc iubirea lui. Ori de cîte ori vorbeşte de suferinţele dragostei, le zugrăveşte cu predilecţie în femeie. Carp se deosebeşte astfel, în avantajul său, de mai toţi poeţii contemporani. Aceasta se explică prin altruismul său larg, precum şi prin exagerarea unui alt simţămînt — sfiiciunea — propriu artistului proletar. Afară de aceasta, el e dintre literaţii noştri acela care are o cultură ştiinţifică mai întinsă şi vederi filozofice mai mari — care în tabloul unui părinte ce-şi îngroapă copilul vede *„aeternitas"*, care printr-o picătură de ploaie zăreşte *„tristia"* universală şi priveşte cu groază în *„mare tenebrarum"*.

Se aseamănă însă cu ceilalţi în privinţa celorlalte caractere. E aceeaşi melancolie şi durere, aceeaşi tristeţe, nesiguranţă, sfiiciune şi acelaşi pesimism filozofic, şi, ceea ce e important, acelaşi caracter în stil. Dacă O. Carp, preocupat prea mult de imensele chestiuni filozofice, uită să ne vorbească numai de dragostele sale, ca poet filozof însă — deşi mai puţin decît Eminescu — e tot subiectiv.

Modul poeţilor noştri de a zugrăvi iubirea arată, cum nu se poate mai bine, întregul mănunchi de caractere inerente artistului proletar.

Sînt două cauze pentru aceasta. Întîia, aceea că dragostea e cel mai puternic sentiment omenesc; a doua, faptul că mai toţi poeţii au exprimat-o. E evident că nu putem găsi caracterul de revoltă socială la toţi poeţii, deoarece numai puţini dintre dînşii au atins viaţa socială — dragostea însă au cîntat-o toţi.

Să vedem atunci dacă în zugrăvirea acestui simţămînt vom găsi caracterele de care am vorbit.

Întreaga creaţie a poeţilor noştri actuali e de faţă pentru a o dovedi. Ei nu impun iubirea lor — vorbim, se înţelege, de impunerea morală —, ei cerşesc iubirea, ei plîng, şi dacă plîngerile lor nu sînt ascultate plîng iarăşi. Ei caută să-şi cîştige iubitele prin arătarea slăbiciunii, iar nu a puterii lor. Desfăşoară un tablou întreg de suferinţele şi de umilinţele lor, de deprimarea lor sufletească — s-ar părea că cerşesc mila, iar nu dragostea, uitînd că unde începe mila dragostea sexuală e pe ducă.

Poetul amorezat va tremura la poarta iubitei; ca un făcător de rele, se va strecura noaptea pe la ferestrele ei;

va fi torturat de gelozie văzînd-o cum joacă cu un altul; o va mustra; îi va cere numai o căutătură, un semn de iubire numai. Altă dată, ceea ce e și mai rău, îi va vorbi de liniștea morții, cît ar fi de bine să doarmă împreună la cimitir, sub umbra unei sălcii plîngătoare.

Cîte poezii de dragoste nu încep și nu se sfîrșesc acuma cu un adagiu atît de trist ca acela al lui Eminescu: „Cînd voi muri iubito...". Din poeziile dragostei nu respiră viața, ea însăși zămislitoare de viață, ci melancolie, durere și dorința de a muri. Analizînd mai adînc unele din aceste manifestări poetice, constatăm de multe ori că amorezatul e amorezat mai mult de propria lui melancolie decît de femeia iubită.

De cîte ori ai auzit, cititorule, vreun poet de ai noștri vorbind astfel iubitei sale: „Iubito, iată brațul meu, poți să te bizui pe el. E puternic; a știut să-și croiască o cărare în lupta și în vălmășagul vieții. Oamenii răi dintr-o lume rea ne pun piedici, dar tare de iubirea ta și de puterea mea voi spulbera toate piedicile ce s-ar pune în calea noastră...". Asemenea accente bărbătești nu veți întîlni mai niciodată la poeții noștri.

Nu judec aici poezia dragostei din punctul de vedere moral; analizez numai și constat. Și nu cer iarăși ca poeții noștri să exprime iubirea altmintrelea de cum o exprimă; atîta vreme cît o simt astfel, această cerere ar fi zadarnică. Nu pun nici o teză.

Poezia lirică, mai ales, e expresiunea înrădăcinatelor și adîncilor sentimente omenești, care nu se schimbă după cerere; și tocmai din această cauză e foarte important să le studiem în legătură cu mediul social.

Numai atunci vederile și convingerile vor putea modifica, din punctul de vedere al artei, conținutul și caracterul poeziei lirice cînd vor ajunge să modifice aceste simțăminte adînci ale artistului.

În cazul contrar, manifestarea poetică va fi falsă, neartistică și, ca orice minciună, în loc de a folosi, va strica înaltelor vederi și idealuri. Aceasta, de altmintrelea, am explicat-o în articolul meu *Tendențianismul și tezismul în artă* *, și o repet numai pentru aceia care îmi reproșează că pun teze poeților noștri.

* [A se vedea: C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol 6, p. 192—214.]

*

Dar caracterele de care am vorbit se arată nu numai în fondul operelor poetice, ci și în stilul și forma lor. În adevăr, ceea ce caracterizează stilul poeților noștri de azi e nesiguranța, neegalitatea, confuziunea, tortura versului și a formei, confuziunea exprimării, toate acestea arătînd perfect neliniștea și nesiguranța sufletească. Maestrul Eminescu a simțit adînc acest adevăr și i-a dat o explicare adevărată cînd a scris:

Dar cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,

. . . .

Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul? *

Și același lucru a simțit Vlahuță cînd a scris:

Cînd mi-i inima-ncărcată și cînd gîndurile-n muncă
Bat și rup zăgazul păcii și din matca lor s-aruncă,
Toate lacome,-nsetate d-a ieși din haos, clare,
Ferecate-n cetluita versurilor încleștare **.

Se înțelege. Această confuziune, tortură și acest vag al stilului provin din atîtea sentimente multiple și uneori contrarii, din atîtea gîndiri vagi, care frămîntă sufletul artistului de azi.

Solitar, reflexiv adîncit în propriul său *eu*, el găsește atîtea doruri și gîndiri care cer „vestmîntul vorbirei", încît, în dorința de a le încorpora pe toate, poetul torturează versul și cuvîntul. Dar, aceste doruri fiind multe și vagi, e evident că rareori poetul va putea să le exprime pe toate și clar. Și chiar,

... dacă după nopți de trudă
Migălind, vorbă cu vorbă, c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ți legi în stihuri vro durere sau vrun vis ***

stilul va rămîne totuși nesigur, vag, nehotărît, am putea zice neliniștit.

Ce deosebire există, spre pildă, în această privință, între stilul clar, senin, liniștit și sigur al lui Alecsandri,

* *[Criticilor mei.]*
** [Delendum... (Ceea ce trebuie distrus).]
*** *[Liniște.]*

și între acela chinuit, confuz de multe ori, al lui Eminescu. Și aicea, bineînțeles, nu e vorba de a compara doi poeți după talentul lor.

Eminescu a arătat un talent mai mare, tocmai prin faptul că a găsit o formă pentru toate aceste multe sentimente și gîndiri, care frămîntă pe omul de azi. Simțămintele și gîndirile liniștite, clare, găsesc cu ușurință o formă corespunzătoare, dar a găsi o formă potrivită pentru un fond atît de încărcat, trebuie mare talent.

De altmintrelea, în cazul din urmă, tocmai această nesiguranță a stilului e uneori o calitate.

Valoarea estetică a unei opere artistice rezidă în parte în armonia fondului și formei. Pentru un fond încărcat, vag, nehotărît, trebuie o formă și un stil corespunzător.

Știu că în Eminescu sînt versuri sculpturale, în care întreaga gîndire și simțire a poetului sînt [re]date clar și hotărît. Dar și cîte din poeziile lui trebuiesc descifrate!

Într-un profil literar al d-lui P. P. Carp din revista literară *Viața*, găsesc ca semne caracteristice: „Nu-i plac poeziile lui Eminescu; zice că-i fac impresia de ceva stors și chinuit din cale-afară".

Nu-i deloc de mirare. Chinul fondului și stilului, precum și întreaga serie de caractere care trebuia să facă din Eminescu poetul iubit al proletarilor intelectuali, trebuia totodată să-l facă mai puțin gustat de reprezentanții caracteristici ai claselor stăpînitoare, cum e d-l Carp. E natural ca dumnealui să-i placă mai mult poezia clasică, senină, sănătoasă și stăpînă pe sine decît aceea dureroasă a proletarilor intelectuali. Și pe de altă parte, e tot atît de natural ca Eminescu să fi plăcut mai mult d-lui Maiorescu, decît celorlalți junimiști de vază, deoarece dumnealui e un proletar intelectual prin originea d-sale. Dumnealui a trebuit să treacă, dacă nu prin iadul, cel puțin prin purgatoriul proletariatului intelectual, pentru a ajunge în raiul claselor stăpînitoare.

Se înțelege că Eminescu nu stă izolat prin stilul său în literatura noastră. Un stil tot așa de trudit și de neliniștit va avea Vlahuță, unul tot așa de confuz va avea O. Carp și, într-un fel sau altul, toți poeții de azi cu talent mai mult sau mai puțin mare.

Iar aceia lipsiți de talent sau înzestrați cu o putere neîndestulătoare pentru exprimarea atîtor doruri și gîndiri deosebite și vage, în desperare de cauză, vor alerga

la un fel de telepatie poetică — la simbolism colorist sau decadent. Decadența modernă aparține aceluiași curent pe care l-am studiat; e degenerescența lui.

Astfel în stilul literaților proletari se oglindește același curent cu toate caracterele sale.

În stilul lui Alecsandri de o parte și acela al artiștilor proletari de altă parte, cu Eminescu în frunte, se oglindesc nu numai personalitățile și temperamentele lor deosebite, ci în același timp două curente literare deosebite, produse de două clase diferite, în două epoci și societăți deosebite.

*

Rezumînd cele spuse în articolul trecut și cel prezent asupra caracterelor curentului literar creat de artiștii proletari în societatea noastră burgheză, vom avea următoarele:

Din punctul de vedere social: revoltă contra nedreptăților sociale existente; revoltă, deseori inconștientă, împotriva dominării burgheziei, sau mai bine zis împotriva rezultatelor rele produse de această stăpînire; simpatie pentru clasele nedreptățite. Această revoltă și simpatie, foarte rar conștiente, vor fi active sau pasive, după temperamentele poeților.

Din punctul de vedere filozofic, aceste caractere vor fi: generalizarea durerii proprii la durerea universală; decepționism, pesimism, care iarăși, după temperament, poate să ajungă pînă la Nirvana budistă.

În sfîrșit, din punctul de vedere al manifestării individuale, personale a literaților (mai ales a poeților), aceste caractere vor fi: melancolie, nehotărîre, lipsă de voință, deprimare sufletească, enervare, sensibilitate exagerată sau senzitivitate, care poate merge pînă la manifestări patologice la decadenți. Solitarism, reflexivitate, subiectivism.

Ar fi de prisos să mai adăugăm încă o dată că sînt departe de a crede că am sfîrșit subiectul și că, prin analiza caracterului artiștilor proletari din societatea burgheză contemporană, am dat o caracterizare întreagă și deplină a curentului literar actual.

E numai o încercare făcută în această direcție.

*

Aş putea să mă opresc, dar dorinţa de a fi cît se poate de clar, doveditor, şi de a nu părea paradoxal mă face să studiez aici doi artişti care parcă contrazic cu totul cele dezvoltate în acest articol — aceştia sînt Caragiale şi Coşbuc.

Am văzut cum pentru d-l Missir, Caragiale e un exemplu hotărîtor de scriitor care nu încape în cadrul curentului, aşa cum acest curent e caracterizat de mine *. Şi, în aparenţă, d-lui are dreptate. Nu-i vorbă, eu sînt convins, şi în parte voi arăta aici, cum Caragiale e unul din cei mai caracteristici reprezentanţi ai artiştilor proletari intelectuali, în bine şi în rău ; însă a dovedi acest lucru e mult mai greu decît cum a fost cu poeţii lirici cum sînt Eminescu, Vlahuţă, O. Carp. Şi iată pentru ce. Un poet liric exprimă direct sentimentele şi vederile lui proprii, de aceea e foarte uşor să studiem caracterele ce se oglindesc în creaţiunea lui — pentru aceasta de multe ori trebuie numai să constatăm ce zice însuşi poetul. Altceva însă e cu alte genuri literare, cum e acela al romanului, al comediei sau al dramei de moravuri.

În acest caz, scriitorul zugrăveşte moravurile societăţii înconjurătoare, iar sentimentele, vederile, credinţele, predilecţiunile artistului rămîn ascunse sub perdeaua uneori nestrăbătută a personajelor şi a situaţiilor descrise. Evident că, în acest caz, a descoperi persoana artistului şi, mai ales, caracterele unui curent literar e greu ; trebuie muncă, pătrundere literară şi fineţe analitică psihică. Comediile lui Caragiale sînt o asemenea creaţiune. Totuşi şi în aceste comedii am arătat un caracter social important comun curentului întreg : revolta contra societăţii burgheze ori, mai bine zis, contra rezultatelor produse de această societate.

Zic revoltă fiindcă e evident că a blestema o societate, a te plînge de urmările ei ori a biciui cu rîsul satiric e tot revoltă, numai altmintrelea exprimată.

Şi Caragiale a rîs şi a biciuit nu nepotrivirile în general, ci nepotrivirile pe care le-a găsit în societatea burgheză dominantă şi acelea produse de această societate.

* [A se vedea : *Cum se citeşte la noi* în volumul de faţă, p. 46.]

Revolta lui deci altfel exprimată e absolut asemănătoare cu aceea a lui Eminescu. Dacă Caragiale ar fi scris numai comediile, ar fi trebuit să ne oprim aici. Dar Caragiale a scris mai mult, a scris o dramă şi două nuvele, şi aceste trei opere sînt cît se poate de personale, conţin elementul liric în cel mai mare grad şi de aceea mai toate caracterele curentului se regăsesc clar şi precis în aceste frumoase creaţiuni ale lui Caragiale.

Să începem cu caracterele sociale.

În *Năpasta,* societatea burgheză cu autorităţile ei nu apare întrupată pe scenă în anumite personaje ; apare numai ca un ecou depărtat, şi acest ecou sună a răutate şi sălbăticie. Sînt doar ele [acelea] care au întunecat minţile bietului sătean Ion şi pe nedrept şi degeaba.

Acest antagonism al satului şi al oraşului şi simpatia pentru cel dintîi apar mult mai limpede în frumoasa nuvelă *Păcat*. N-aveţi decît să vă aduceţi aminte şi să puneţi faţă în faţă pe reprezentanţii burghezimei orăşăneşti şi pe aceia ai ţăranilor, aşa cum ei apar în această nuvelă. În oraş : poliţaiul fură parale din buzunar, procurorul ia mită, prefectul e acelaşi procuror avansat, „senatorul“ îşi face o petrecere din deboşarea * unui copil mic, cu toţii petrec la *café-chantant*. Aceştia sînt reprezentanţii civilizaţiei burgheze. În sat : popa Niţă, fiul său învăţător, Cuţitei, sînt oameni foarte de treabă şi cu ce simpatie sînt zugrăviţi de autorul nostru !

Aduceţi-vă aminte de scena ce se petrece la tîrgul anual, în oraşul de reşedinţă al judeţului. Înaintea cafenelei e strînsă lumea, în cap cu poliţaiul, „d-l senator“, autorităţile judiciare şi administrative. În mijlocul lor, un copil mic şi zdrenţuros joacă, se îmbată, spune cuvinte necuviincioase, iar lumea rîde şi petrece, şi „d-l senator“ îi dă ţigară, rachiu, îl îmbată, ca să se strîmbe şi să sară mai mult. Ce mizerabilă şi revoltătoare scenă ! În mijlocul lor apare popa Niţă.

„Popa Niţă, cu pumnii încleştaţi, se suie pe trotuar şi apostrofează cu accentul celei mai mari indignări pe cei ce rîdeau : «E păcat, domnilor ! Gîndiţi-vă ! Creştini ! Frumos !... Mare păcat !»“. Cuvintele popei sînt primite cu apostrofări şi huiduieli. Cît de mare apare aicea bietul proletar, fiul de ţăran, popa Niţă, faţă cu triumfă-

* [coruperea.]

torii cvasicivilizați ai orașelor. În literatura noastră vom găsi descrieri ale vieții țărănești mai exacte, cum sînt acelea ale doamnei Sofia Nădejde; dar nu vom găsi pagini mai artistice și mai emoționante decît acelea din *Năpasta* și *Păcat*. Această revoltă conștientă sau inconștientă contra stării burgheze, a civilizației burgheze și această simpatie pentru clasa obijduită sătească (după cum am văzut, două caractere sociale tipice ale curentului în chestie) sînt ele oare întîmplătoare? Curioasă întîmplare, care apare mai în fiecare creație literară cu puterea unui caracter constant! Însuși faptul că — în creațiunile lui mai adînc personale, cum sînt *Năpasta*, *Făclia de Paște*, *Păcat* — Caragiale ia oamenii din clasele apăsate e caracteristic.

Și aici mă aștept ca și cititorii mei care m-au urmat pînă acuma să exclame: „Nu, asta nu se poate! Dar ce are a face locul de unde ia artistul personajele pe care le descrie? Caragiale ar fi putut tot așa de bine să ia, pentru a zugrăvi frica, pe un burghez bogat în locul lui Leiba Zibal și ar putea să ia un aristocrat pentru a zugrăvi simțămintele remușcării de conștiință în locul țăranului Dragomir; doar n-or fi aceste simțăminte apanajele claselor apăsate?".

Se înțelege că nu. În toate clasele sînt oameni care simt puternic frica sau remușcarea. Și totuși această obiecție, care ni s-a făcut de atîtea ori, e neîntemeiată.

Curios lucru, cîte rele a adus estetica metafizică în priceperea unei opere de artă.

Explicați unui auditor ceva mai cult că orice act al vieții noastre psihice e determinat de mediul ancestral și social, și tot auditorul nu va avea nimic de zis — nici copiii nu mai cred în libera voință... — Spuneți însă aceluiași auditor că și subiectul operei unui artist e determinat de anumite cauze și că e caracteristic pentru el; îndată proteste se vor ridica: „Dar ce are a face, artistul ar putea să ia personaje și din altă clasă etc." Ar putea! dar de ce n-a luat, de ce n-a luat Caragiale, pentru zugrăvirea fricii, în locul lui Leiba Zibal un arendaș bogat?

În parte, cel puțin, iată pentru ce:

Caragiale de mic copil a crescut între săraci. Copil de școală, cînd simțurile sînt mai fragede și mai primitoare,

el se juca pe străzile Ploieștilor în arșice și țurcă cu copiii desculți ai mahalalelor.

Aproape încă copil, atunci cînd caracterul și temperamentul omului încep să ia consistență, Caragiale trebuia deja să se hrănească din munca lui; se face sufleor la teatru, traducător de piese, pe urmă corector la gazetă, colaborator-gazetar și în această situație tipică proletară petrece cei mai buni ani ai vieții lui. Și în acești ani, Caragiale a gustat întreaga amărăciune a acestei vieți. A suferit și de frig și de foame, a trăit zilele și nopțile prin cafenele, pentru că acasă nu era foc și lumină, a așteptat ceasuri întregi pe un prieten doar îl va cinsti cu un capuținer *, a ajuns să nu mănînce zile întregi și să doarmă nopți pe băncile Cișmigiului, pentru că n-avea unde să-și culce capul. Și a trăit viața aceasta într-un oraș plin de lux și desfrînare și... a devenit un artist proletar intelectual tipic. Cînd în anii bărbăției soarta s-a schimbat, cînd a ajuns între cei mari, pînă la prietenia cu Carmen Sylva, *pliul* era luat, o personalitate puternică artistică precum e a lui Caragiale nu se schimbă ușor și din Palat el n-a ieșit ca Alecsandri ambasador la Paris, ci berar în strada Gabroveni.

Și cînd acest artist proletar a avut să întrupeze adîncile și tremurătoarele sentimente de frică, remușcarea de conștiință, groaza de păcat, durerea, îndurarea, mila și s-a adresat propriului său temperament și psihic artistic, atunci din haosul inconștientului, acolo unde sînt concentrate toate impresiunile, senzațiunile, elementele gîndirii și simțirii dobîndite în de-a lungul vieții întregi au început să se închege și să apară în cercul luminos al conștiinței — prin legile afinității și atracțiunei psihice — figurile dureroase ale săteanului Ion nebunul, a lui Dragomir, popa Niță și a prigonitului Leiba Zibal. A apărut această galerie dureroasă a unor proletari nenorociți pentru a întrupa sentimentele adînci ale unui artist proletar intelectual.

Nu este deci o întîmplare această alegere a tipurilor pe care ni le-a zugrăvit Caragiale. O întîmplare? Caragiale îmi spunea de multe ori: „Pînă ce n-am *numele adevărat* al personajului pe care trebuie să-l descriu, poți să mă tai, dar nu pot să scriu". Deci nici *numele* nu

* [cafea cu lapte.]

e indiferent la unii artiști. Și numele, prin asociația de idei și sentimente ce provoacă în sufletul artistului, e *necesar*. Ce să mai zicem dar de clasa din care face parte personajul, care în consecință trebuie să aibă o anumită înfățișare proprie, externă ca și internă?

Se înțelege, Caragiale e prea inteligent și talentat ca să nu poată face o lucrare de valoare artistică cu personaje din altă clasă. Zic numai că într-o creație *eminamente personală* și adînc lirică, cum sînt acelea despre care vorbim aici, Caragiale, *lăsat în largul propriului său talent*, cum zice d-l Missir, va întrupa adîncile lui simțăminte în personajele din clasele apăsate, pentru că e mai multă afinitate psihică între el, artistul proletar, și ele.

Am văzut deci în creațiunea lui Caragiale aceleași caractere sociale și din aceleași cauze.

Să vedem acuma caracterele pe care le-am numit individuale. Acestea sînt și mai bătătoare la ochi. Mai întîi, ele se arată în modul de a zugrăvi tipurile.

Sînt, între altele, două chipuri de a zugrăvi personajele într-o dramă, roman, nuvelă. Primul e obiectiv, impersonal *, al doilea subiectiv, personal.

După primul mod, autorul caută să ne zugrăvească caracterele și situațiile din lumea înconjurătoare, să ne analizeze sentimentele și patimile oamenilor din mediul în care trăiește artistul. După al doilea mod, artistul ne zugrăvește propriile sentimente și patimi; oamenii înconjurători, situațiile dinafară sînt numai prilejuri pentru a turna în ele propriile sentimente, emoții și patimi.

Caragiale în *Năpasta* și în nuvelele *Făclia de Paște* și *Păcat* e în gradul cel mai mare subiectiv, personal. În *Făclia de Paște* nu e zugrăvit un tip de evreu, Leiba Zibal, ci puternica emoție a autorului e în mod maestru întrupată în bietul jidan. Și același lucru în *Năpasta*: tot simțămintele și emoțiile puternice ale autorului sînt întrupate în țăranii Dragomir și Ion. Fraza d-lui Missir că patimile și durerile din *Năpasta* și *Făclia de Paște* răsună dureros în sufletul lui Caragiale ar trebui poate de spus invers: patimile și durerile lui Caragiale răsună

* Se înțelege că la noi impersonal nu e luat în sensul esteticii metafizice, platonice; pentru noi *impersonal* e numai un grad mai mic al *personalului*.

în *Năpasta* și *Făclia de Paște*. Întreaga campanie critică care s-a început contra lui Caragiale după apariția *Năpastei* se datorește acestei confuzii.

Criticii au luat o operă psihologică, *personală*, drept o operă de zugrăvire a moravurilor *impersonale* și au criticat-o ca atare *.

Însă această zugrăvire a propriilor patimi, această preocupare de propriile sentimente și emoții, acest subiectivism, personalism, reflexivism e, după cum am văzut, unul din caracterele cele mai importante ale curentului produs de artiștii proletari.

Observați apoi felul lui Caragiale de a zugrăvi caracterele și situațiile și comparați-l cu felul descripției maeștrilor mari ca Balzac ori Tolstoi.

Uitați-vă cu ce liniște, răbdare, siguranță, hotărîre sînt zugrăvite cele mai mici detalii la aceștia din urmă. Într-un loc mai multe pagini pentru a descrie mobile, sute de pagini pentru convorbiri neînsemnate. La Tolstoi, în 30 de pagini e descris un cosit de iarbă. De multe ori, atîtea detalii și situații neînsemnate vă par cu totul de prisos și mai mult instinctiv simțiți necesitatea lor. Și numai după ce sfîrșiți romanul, după ce închideți cartea simțiți imensa mulțumire; numai atunci simțiți că nimic n-a fost de prisos, toate detaliile neînsemnate lucrau la același scop suprem — crearea vieții.

Și cînd vă gîndiți la acele sute de persoane pe care le-a mînuit artistul și cu care ați făcut cunoștință, cînd vă gîndiți la atîtea situații felurite, la atîtea mii de lucruri, fiecare cu forma și relieful lui, cînd vă gîndiți la atîta viață imensă pe care artistul a trezit-o înaintea voastră, atunci vă pătrundeți, înaintea marelui artist creator, de acea evlavie pe care trebuie s-o aibă dreptcredinciosul înaintea zeului său, înaintea creatorului lumii. Vorbesc, bineînțeles, de oameni de cultură și pricepere literară, nu de acei care într-un roman al lui Balzac sau Tolstoi sar paginile tipărite mai des și caută acelea tipărite mai rar, unde e dialog și intrigă.

* Făcînd această deosebire de [privind] zugrăvirea subiectivă și obiectivă la artiști, pentru a evita o neînțelegere, trebuie să spunem că deosebirile acestea nu sînt absolute, nu există nici un mod de a zugrăvi absolut obiectiv-impersonal ori subiectiv-personal; e o chestie de grad.

Artistul proletar cu greu va aborda acest fel de zugrăvire a vieții. Pentru aceasta îi lipsesc răbdarea, puterea, sănătatea, seninătatea, egalitatea talentului; el are tocmai contrariul acestor calități.

Un astfel de artist e Caragiale. O, la el nu veți găsi detalii ce ar părea de prisos; nu. Acolo fiecare pagină tremură de emoție, pentru că ea e rezultatul unei emoții și trebuie să ne emoționeze.

Scopul artistului modern nu e doar să creeze viața, ci să enerveze și să emoționeze, după cum el singur e enervat și emoționat. Neliniștea sufletească, neegalitatea, impaciența, nesiguranța se oglindesc în modul de a zugrăvi al lui Caragiale ca și în stilul și în forma lui. Comparați, vă rog, stilul liniștit, hotărît și puternic al clasicilor cu stilul enervat, zbuciumat al lui Caragiale din *Păcat*. Fiecare frază, fiecare cuvînt e scris pentru a enerva și a neliniști, și de aceea stilul ajunge aproape telegrafic. Iată, spre pildă, începutul nuvelei: „Un băietan voinic — barba de-abia-i mijește și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blînzi — și mintos tînăr". Ori iată povestirea vieții unei femei: „Ea însă avea mai multe de spus, și povestea ei era destul de tristă. Cinci ani de viață cu un om istovit, apoi nebun și paralitic; în urmă, văduvă, cu un copil bolnav și capiu — o fetiță, care roade și mănîncă lucrurile din casă și care trebuie păzită foarte de aproape să nu dea foc. Interese mari... o avere colosală... consiliu de familie... soacra și cumnații — niște creaturi aspre și brutale, care fac împrejuru-i o poliție dezgustătoare". În acest stil e scrisă toată nuvela. Zicem nuvela, pentru că așa-i zice autorul și pentru că nici noi nu-i găsim alt nume.

În adevăr, însă, în această nuvelă, vreo 40 de pagini obișnuite, Caragiale a găsit cu putință să concentreze două romane complete, cu începuturile și sfîrșiturile lor. Dacă s-ar porunci un stil care să oglindească clar și precis tot mănunchiul de caractere despre care am vorbit, desigur nu s-ar putea găsi altul mai caracteristic decît acela din frumoasa nuvelă a lui Caragiale *Păcat*.

Și chiar în personajele din dramă și nuvele se oglindesc aceleași caractere tipice curentului întreg. În Ion, Dragomir, Zibal, popa Niță, regăsim aceeași deprimare sufletească, nesiguranță, neegalitate și o mare parte din caracterele curentului în chestie. Se va zice, desigur:

„Dar ce are a face una cu alta? Caracterele personajele într-o lucrare sînt hotărîte de situații anumite, de logica desfășurării acțiunii". Așa e, decît am arătat deja că drama și nuvelele lui Caragiale nu sînt zugrăviri de moravuri, ci-s întruparea și desfășurarea unei pasiuni.

Ce e drept, de caracterul lui Leiba Zibal se poate zice că în adevăr e *necesar* să fie așa cum e. Simțămîntul de frică ucigătoare la un biet ovrei trebuie, se înțelege, să fie întovărășit de întreaga escortă de caractere și simțăminte cum sînt: nesiguranța, deprimarea sufletească, neegalitatea caracterului etc. Dar de unde aceeași necesitate logică pentru popa Niță, care are putere să-și ucidă proprii copii, și pentru țăranul Dragomir, care își ucide rivalul? Și, cu toate acestea, în toți se oglindesc aceleași caractere; și dacă veți analiza mai profund caracterul țăranului Dragomir, veți vedea că e frate bun cu Zibal, Ion nebunul și popa Niță. Zece ani de-a rîndul, țăranul Dragomir, ca un copil slab și blînd, deprimat sufletește, e dominat de o muiere, de Anca. Și prin aceasta nu vreau să zic deloc că nu pot să existe astfel de țărani. Creația lui Caragiale e cea mai bună dovadă de contrariu. Zic numai că n-a fost absolut necesar ca Dragomir să fie așa cum e.

Și cînd Caragiale a avut nevoie de un personaj cu caractere deosebite, aproape contrarii lui Dragomir, lui Ion etc., atunci — lucru caracteristic — l-a luat dintre femei. În creațiunile lui Caragiale, despre care vorbim, sînt două personaje care au un caracter sigur, hotărît, acestea sînt: Anca din *Năpasta* și Ileana din *Păcat*. Aceste caractere însă nu sînt emoționante, nu sînt scoase din profunzimile inimii, ci caractere intelectuale, scoase din cap. Și, lucru și mai caracteristic, din două figuri de femei aceea care mai mult se deosebește prin hotărîrea, egalitatea, puterea, siguranța caracterului său — Anca — e și un tip mai intelectual decît Ileana. Anca e un tip gîndit, meșteșugit, făcut; nu e o bucată ruptă din inimă ca Ion, Zibal, Dragomir. Ea e scoasă din cap și numai de aceea a scăpat de necesitatea de a purta semnele caracterului artistului proletar și caracterele curentului produs de acești artiști.

Așadar, creațiunea eminamente personală a lui Caragiale poartă clar și precis caracterele curentului literar de care am vorbit, și deci să nu se mire d-l Missir că

l-am pus pe Caragiale alături cu Eminescu, ca fruntaşii curentului în chestie. Aşa se şi cuvine, deoarece Caragiale egalează pe Eminescu nu numai prin puterea talentului său, dar şi prin caracterele creaţiunei lui.

*

Dacă creaţia lui Caragiale, mai ales după caracterele ei personale, e tipică pentru artistul proletar cult, creaţia lui Coşbuc e tipică prin caracterele ei contrarii.

Dacă veţi căuta în creaţia lui Coşbuc melancolie, tristeţe, veţi găsi veselie, seninătate ; în loc de nelinişte şi descurajare, veţi găsi hotărîre şi putere, în loc de enervare bolnăvicioasă, sănătate, în loc de subiectivism, cel mai larg obiectivism şi aşa mai departe.

Dacă s-ar fi creat înadins o operă cu caractere deosebite de ale curentului ce am studiat, nu s-ar fi putut face una mai tipică.

E acolo atîta veselie, seninătate, dorinţă de a trăi, de a petrece, e atîta cînt şi joc, încît în *Nunta Zamfirii* soarele însuşi, creatorul vieţii, ia parte la veselia oamenilor.

A fost atîta chiu şi cînt
Cum nu s-a pomenit cuvînt !
Şi soarele mirat sta-n loc
Că l-a ajuns şi-acest noroc
Să vadă el atîta joc
P-acest pămînt.

Ca poet, Coşbuc asemenea cîntă dragostea şi chiar cu predilecţie dragostea, dar ce deosebire între el şi poeţii noştri !

Mai întîi el e aşa de puţin subiectivist încît, aşa în treacăt, într-o singură poezie vorbeşte de iubita lui, încolo el zugrăveşte iubirea — tristă, mai des veselă şi sănătoasă — a altora. Şi aceasta nu din cauza sfiiciunii — poetul numai sfios nu e ; la el e inima care debordează de viaţă şi sănătate, de dorinţa de a iubi, şi de aceea zugrăveşte cu atîta bucurie iubirea fetelor. Şi, cum am zis, această iubire e în mare parte atît de veselă şi sănătoasă. Sînt atîtea sărutări date şi primite, întovărăşite de rîs şi de glume. Coşbuc a zugrăvit asemenea şi iubirea bărbătească, dar cît de neasemănătoare e iubirea cîntată de el cu aceea pe care o găsim la poeţii noştri !

Îndrăgostiţii lui Coşbuc, cînd întîlnesc piedici în drumul iubirii lor, nu se tînguiesc, nu exprimă dorinţa de a dormi la cimitir, sub salcia plîngătoare, ci sînt hotărîţi de luptă. Ion din *Numai una*, întîlnind „lumea" în calea iubirii lui zice :

Să-mi cînte lumea cîte-o vrea,
Mi-e dragă una şi-i a mea :
Decît să mă dezbăr de ea,
Mai bine-aprind tot satul.

Recrutul, plecînd din sat şi lăsînd în grija lui frate-său pe iubita lui, îl ameninţă :

Că fac moarte
Pentru ea.

Energie sălbatică exprimă aceste versuri, nu neputinţa şi plîngerea poeţilor noştri.

Am zis că într-o singură poezie Coşbuc ne vorbeşte de iubirea lui şi cît de caracteristică e şi această iubire şi iubita poetului ! Iat-o :

Pieptul plin cu mîna-l ţine,
Strîns îl ţine,
Că-i piept tînăr şi mereu
Ar sălta, şi-n salt e greu.
Stă pe loc şi-i pare bine,
Bate-n palme : „Te ştiu eu !
Nu mai viu ! De viu la tine,
Mă săruţi şi nu mai vrau !" *

Cîtă lumină şi sănătate e în această frumoasă poezie ! Şi ce deosebire între iubita poetului, aşa de veselă, şireată şi sănătoasă, cu pieptul atît de plin şi greu, şi între iubitele clorotice şi palide ale poeţilor noştri.

Şi cînd, după vaietele şi plînsetele poeţilor noştri, citeşti şi sorbi admirabilele poezii ale lui Coşbuc, îţi pare că ai ieşit dintr-un spital la aer curat şi îl respiri cu poftă şi din toată inima. Şi dacă, cititorule, eşti sigur că trebuie iar să te întorci în acest spital, pentru că acolo zace o parte din propriul tău *eu*, tot trebuie să fii recunoscător talentatului nostru poet pentru acele clipe de seninătate şi de sănătate ce te fac să sorbi din creaţiunea lui poetică.

* [Subţirica din vecini.]

O întrebare se impune desigur. Cum s-a întîmplat ca opera lui Coşbuc — un proletar cult şi el — să fie după caracterul ei absolut neasemănătoare cu a celorlalţi poeţi ? Şi nu e oare tocmai Coşbuc care răstoarnă întregul eşafodaj din acest articol ? Desigur că nu.

Mai întîi, noi am zis deja că admitem excepţii ; dar Coşbuc nu e nici o excepţie, e o dovadă indirectă, puternică pentru dreptatea noastră.

Coşbuc nu s-a născut în Ţara românească, ci în Transilvania, şi, prin o întîmplare fericită, într-un colţ binecuvîntat al Transilvaniei.

Coşbuc e fiu de popă dintr-un sat de pe lîngă Năsăud. Năsăudul, un sat de vreo 3 000 de locuitori, şi, cu satele dimprejur, formează un ţinut nu numai cu o natură foarte bogată, dar şi cu locuitori bogaţi. Prefăcut de Maria Tereza într-un ţinut militar de grăniceri, locuitorii, pentru serviciile lor militare, au primit o mulţime de privilegii economice.

Mulţumită acestor condiţiuni excepţionale, ţinutul Năsăudului a devenit foarte înflorit.

Ca să vă puteţi face o idee mai limpede despre Năsăud, citiţi un articol în această privinţă în *Vatra* nr. 3 ; acolo veţi vedea cum în *Năsăud,* cu propriile mijloace ale locuitorilor, a fost zidit un liceu, care costă două sute de mii de franci, cu o bibliotecă bogată, cu un observator meteorologic. Locuitorii din Năsăud trimit pe socoteala lor mai mulţi bursieri la universitate. De aici puteţi să vă faceţi o idee despre starea locuitorilor. Aici s-a născut şi a crescut Coşbuc. Copil, el a crescut cu copiii de ţărani ; flăcău, el a petrecut şi a jucat la o horă cu flăcăi şi fete. El n-a venit la sat în vilegiatură ca să guste viaţa cîmpenească — el singur e copil al satului, el singur a trăit viaţa satului, cu toate bucuriile şi întristările ei.

Coşbuc e deci un poet al ţărănimii în toată puterea cuvîntului şi, ceea ce trebuie de luat în seamă cu tot dinadinsul, *al ţărănimii bine înţolite.* Acele caractere care se oglindesc în creaţia lui Coşbuc sînt ale clasei ţărăneşti cînd ea trăieşte bine. Acea putere, siguranţă, linişte, egalitate de caracter, sănătate, hotărîre este a grănicerilor năsăudeni, este a ţărănimii, acumulată în ea dintr-atîta muncă cîmpenească, dintr-atîtea ploi calde de primăvară şi reci de toamnă, dintr-atîta vînt fierbinte de vară

şi îngheţ de iarnă, dintr-atîtea întinse lanuri galbene de grîu, dintr-atîta soare. Şi veselia ce respiră creaţiunea lui Coşbuc nu e obişnuită, ci e a ţăranului român, cînd la zile mari, dînd la o parte toate grijile şi nevoile, el îşi cheltuieşte în chiot, cînt şi joc puterea acumulată.

Iată deci adevărata explicaţie a faptului că creaţiunea lui Coşbuc oglindeşte caractere contrarii de ale curentului produs de proletarii intelectuali.

Se va zice însă : „Dar Coşbuc e un om cult, a învăţat la universitate şi deci a devenit un proletar intelectual ca orice fiu de ţăran care capătă o instrucţie mai largă". Aşa e ; decît Coşbuc, cînd a intrat la Universitatea din Cluj, era deja un poet format. Încă copil, dar un copil admirabil înzestrat, el scrie unele din frumoasele sale poezii — la 17 ani el a scris *Nunta Zamfirii* şi *Recrutul.*

Mai sînt două cauze importante care au împiedicat pe Coşbuc să devină *în Transilvania* un artist proletar intelectual. Mai întîi, viaţa de la Cluj nu se deosebeşte mult de viaţa de la Năsăud. A doua cauză mai importantă e următoarea : în Transilvania atmosfera morală a claselor culte, ori a unei părţi din aceste clase, e alta decît la noi — acolo ea e hotărîtă, în parte cel puţin, prin lupta naţională între clasa cultă română şi cea maghiară. În Transilvania există un naţionalism — nu de paradă şi de banchete. Acolo, ceas cu ceas, zi cu zi, urmează această luptă aprinzînd urile, dezvoltînd devotamentele, hotărînd simpatiile sau antipatiile sociale. Acolo sînt oameni care ies din puşcărie, pentru a intra iarăşi în ea. Aicea nu e locul de a analiza sensul şi însemnătatea acestei lupte ; dar că ea există şi hotărăşte în parte atmosfera morală a unei părţi din păturile culte, cine ar putea s-o nege ? Eminescu, cu pătrunderea lui obişnuită, a înţeles perfect acest adevăr şi a dat şi o explicaţie adevărată a cauzelor într-o scrisoare adresată d-lui Negruzzi.

Prin această luptă naţională, Transilvania se aseamănă cu România liberă înainte de 1848, cînd pătura cultă avea de susţinut o luptă naţională. De aceea şi literatura Transilvaniei, după caracterele ei, se aseamănă cu aceea a ideologilor noştri, a burghezimei înainte de 1848, se aseamănă cu poezia lui Alecsandri, şi nu cu a proletarilor intelectuali. Zic după caractere pentru că pe ele le avem în vedere — nu puterea talentului.

În această din urmă privință, Transilvania a dat un singur poet de un real talent — acesta e Coșbuc —, nu-i vorbă, prin aceasta ea și-a plătit onorabil datoria ei către neamul românesc.

Coșbuc e un poet eminamente original. Original nu numai ca o puternică personalitate artistică, original nu numai prin noblețea formei, dar și prin faptul că răsfrînge în creația lui un alt mèdiu, o altă clasă — un alt cer și stele —, care-s altele după ochii care se uită la ele.

*

Dar Coșbuc n-a rămas în Transilvania. Tînăr, încă foarte tînăr, a venit Coșbuc în țară la noi. Lipsit de experiență, bun, blînd, modest și dezinteresat, ca un adevărat artist din alte timpuri, el a fost apucat de rouagele * vieții bucureștene. Ce trebuia să sufere țăranul năsăudean la București puteți să vă închipuiți. Ați văzut oare vreodată un țăran, care nu cunoaște Bucureștiul, intrînd cu un car cu lemne în Calea Victoriei? Tabloul e edifiant. Negustorii din prăvălii înjură, publicul trecător înjură, birjarii înfuriați trecînd pe lîngă car trag cu biciul, sergenții cară la pumni — iar țăranul zăpăcit, pierdut, nu știe nici ce să facă, nici unde să cîrmească.

Cam aceasta era pozițiunea bietului poet țăran în mijlocul Bucureștiului. Aicea a început Coșbuc să trăiască viața tipică de proletar intelectual, cu toate anormalitățile, neajunsurile și amărăciunile ei.

Și, vedeți minunăție, în creațiunea lui Coșbuc încep să răsune alte note, încep să se oglindească alte caractere. Zăpăcit de această viață nouă, poetul parcă pierde spontaneitatea talentului său, împrumută subiecte și chiar strofe de la alți poeți. Iar în creațiunile lui eminamente personale începe să se simtă îndoială, durere și alte caractere neobișnuite lui. Astfel, în admirabila lui poemă *Moartea lui Fulger,* scrisă în Cluj, dar refăcută în București, se simte deja spiritul eminescian. În *Învierea* vom vedea arătîndu-se aceleași caractere, dar mai ales în *Mama,* una din cele mai puternice din cîte a scris Coșbuc.

* [mașinăria.]

Neliniștea sufletească, durerea, melancolia și chiar subiectivismul care se simt în această poezie ar putea s-o arate ca una din curentul ce domnește la noi. Un Eminescu ar fi putut să subscrie această poezie nu numai pentru că stă în toată puterea cuvîntului la înălțimea talentului său, dar pentru că ea poartă în mare parte aceleași caractere. Vorbim, bineînțeles, aici de fond, nu de forma artistică.

Se înțelege, noi nu vrem să zicem deloc că prima personalitate artistică a dispărut și a fost înlocuită cu o altă personalitate poetică; aceasta ar fi absurd. Un artist de talia lui Coșbuc nu se schimbă așa ușor. Noi zicem numai că asupra primei personalități artistice s-au altoit caractere străine ei și care se simt pentru oricine știe nu numai să guste o operă artistică, dar s-o și pătrundă *.

Că personalitatea întîia și cea mai puternică nu e absorbită de a doua o arată poezia *Noi vrem pămînt!*, scrisă după poezia *Mama.* În *Noi vrem pămînt!* e exprimată revolta socială, simpatia pentru clasa țărănească, dar ce diferită, după caracterele ei, de aceea a proletarilor intelectuali. În această poezie se simte îndrăzneala și energia grănicerilor de la Năsăud, se simte puterea țărănească. Ea aduce aminte de marele poet țăran, scoțian, Robert Burns; după puterea artistică însă e inferioară poeziei *Mama.* Cum va fi personalitatea artistică a lui Coșbuc, care caracter va învinge, cine ar putea s-o prezică? Cît de puternică ar fi creațiunea lui Coșbuc dacă s-ar întîmpla să înceapă a scrie în sensul lui Eminescu

* De cînd am scris acest articol a apărut volumul lui Coșbuc, *Fire de tort,* unde e tipărită o lungă și frumoasă poezie, *Pe deal* Aici găsim deja strofe de un lirism adînc subiectivist:

Nu mă plîng! Îmi pare mie
Uneori că sînt învins,
Sufletul mi-l simt cuprins
De melancolie.

. . . .

De durere, chin mi-e somnul;
Foc și fiere traiul meu:
Dar tu laudă mereu,
Suflete, pe Domnul.

Confrații mei în literatură și atît de pricepuți în estetică vor zice probabil că această poezie minunată e scrisă înadins pentru a dovedi adevărul scrierilor mele.

ne-o arată unele pasaje din *Moartea lui Fulger* și *Mama*. Și totuși, cînd recitesc această din urmă poezie, mă apucă o milă adîncă pentru *Subțirica din vecini, Cosînzeana, Crăiasa zînelor* și de toate aceste opere admirabile din tinerețea poetului, și o milă și mai adîncă pentru poetul însuși. Mai mare poet el poate să devină desigur, dar mai fericit? Dar aceasta nu mai privește articolul de față. Cred că am dovedit, că însuși Coșbuc e o dovadă directă și indirectă pentru dreptatea celor cuprinse în acest articol.

S-ar putea da încă multe exemple, dar articolul a luat și așa dimensiuni îngrijorătoare; de va fi nevoie, o vom face altă dată.

D-L PANU ASUPRA CRITICII ȘI LITERATURII[6]

I

Critica modernă

În foaia săptămînală *Epoca literară* au apărut patru articole intitulate *Critica și literatura*[7], datorate penei distinsului nostru publicist și om politic d-l G. Panu. Această excursie critică în cîmpul literelor române trebuie neapărat să măgulească pe literații noștri; de cînd junimiștii au părăsit-o, nici un om politic mai însemnat nu s-a ocupat de biata literatură română.

Chestiunile de ordine literară ridicate de d-l Panu sînt de mare importanță, și de aceea îmi iau libertatea să spun cîteva cuvinte și asupra articolelor d-sale și asupra chestiilor literare tratate în ele. Nu-i vorbă, în aceste articole sînt numai o serie de afirmații pe care — probabil din lipsă de timp — d-l Panu nu le-a dovedit, dar afirmările sînt făcute de d-l Panu, și importanța unui articol de multe ori se judecă nu atîta după conținut, cît după iscălitură.

Să vedem deci ce spune d-l Panu în articolele d-sale.

D-sa ia ca punct de plecare un fapt de atîtea ori constatat și dezbătut: starea tristă a literaturii noastre de azi. Mulți au tratat tot aceeași chestie, și se părea că e deja destul de lămurită, însă d-l Panu îi găsește cu totul altă pricină. Această pricină ar fi, în primul rînd, că literații noștri — poeți, prozatori, critici — au uitat de literatura trecută, de literatura renașterii noastre și au început să se adape la un singur izvor — Eminescu. Această uitare și nesocotire regretabilă se datorește invidiei artistice a literaților noștri, care, ca să se pună mai mult în vază pe dînșii, lacomi de glorie, au

făcut, în complicitate cu critica, de nu s-a mai vorbit de această literatură mai veche, au făcut-o uitată.

Ca să poată însă săvîrşi şi mai bine acest sacrilegiu, le-a trebuit un talent mai mare şi atunci s-a pus sub scutul numelui lui Eminescu; şi de aci predominarea exclusivă în literatura de azi a aşa-numitului „curent Eminescu".

Afară de această pricină mai sînt şi altele, precum : spirit de gaşcă între literaţi, hatîrurile criticii, prea mare prietenie între poeţi şi critici şi, din prietenie, complezenţa acestor din urmă pentru cei dintîi.

Odată pricinile găsite, leacul se impune de la sine : „întoarcerea la izvoarele literaturii trecute, care s-a distins prin admirabile calităţi de fantezie, de gîndire, de limbă".

„O generaţie — zice d-l Panu — care s-ar inspira şi ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mişcări literare de o valoare relativ chiar puţină, va produce mai bine, mai bogat şi mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet", adică Eminescu.

În esenţă, acestea sînt afirmările d-lui Panu, afirmări care se repetă în toate articolele d-sale.

Una din atracţiile originale ale acestor articole e, dacă putem să ne exprimăm aşa, *alura* lor misterioasă. Autorul vorbeşte despre literaţi, despre critică, de criticul care protejează pe Vlahuţă şi care n-a scris despre Delavrancea ş.a.m.d. Dar nu ni se spune cine sînt literaţii, cine e *critica* misterioasă. În felul acesta se excită curiozitatea publicului ; iar curiozitatea e şi ea unul din principiile plăcerii estetice.

A doua originalitate e vocabularul literar al articolelor.

D-l Panu, jurist şi om politic distins, introduce dialectul juridic şi adminstrativ şi în literatură. Astfel d-sa ne spune că, „criticul este un *judecător* înainte de toate, el trebuie să-şi cunoască meseria, să cunoască *legile* criticii". Criticul *„pronunţă deciziuni irevocabile"*, trebuie să aibă *„competenţa* absolut necesară pentru *a putea pronunţa o hotărîre valabilă"*. Criticul are *datoria să controleze* pe poet. În articolele d-lui Panu ni se mai vorbeşte de *complicitatea* criticii, de critici *controlori,* de *promiscuitatea* criticilor cu poeţii, de *legitimarea pretenţiei că ai regulat chestia literară a unei ţări* etc. Nu-i

vorbă, în felul acesta se îmbogăţeşte vocabularul literar ; decît, această îmbogăţire e primejdioasă, deoarece te ispiteşte să confunzi două lumi atît de diferite : lumea politico-administrativă şi lumea artei. Şi d-l Panu n-a evitat acest pericol. Astfel d-sa găseşte *vină* criticii nu pentru ceea ce a scris, ci pentru că n-a scris despre anume chestie : literatura trecutului. În lumea politică aşa e : un guvern e responsabil nu numai pentru aceea ce a făcut, dar şi pentru ceea ce trebuia să facă şi n-a făcut ; dar în lumea artei lucrurile se schimbă. Un poet, romancier, critic, după ce şi-a plătit toate contribuţiile către stat şi comună, nu mai are altă obligaţie şi scrie cît poate şi cît vrea.

Sau iată o pildă şi mai caracteristică :

În privinţa relaţiilor prieteneşti personale între critici şi poeţi, d-l Panu e de părerea următoare : „Este o regretabilă promiscuitate, cînd doi factori, dintre care unul are datoria să controleze pe celălalt, trăiesc într-o dependenţă şi solidaritate aşa de strînse, că nu mai poţi distinge cine e controlatul şi cine controlatorul".

Aşa ar fi dacă criticul ar fi controlorul şi poeţii controlaţii, criticul judecătorul şi poeţii împricinaţii ; din fericire nu e deloc aşa — şi un judecător care pentru motive de imparţialitate ar refuza o petrecere prietenească cu împricinaţii ar fi un model de onestitate, pe cînd criticul care pe aceleaşi motive ar refuza o petrecere prietenească cu artiştii ar fi un model de naivitate.

De altmintrelea, această confundare a unor domenii aşa de deosebite atîrnă şi de concepţia pe care şi-o face d-l Panu asupra criticii moderne, poate mai ales de aceasta.

Pentru d-l Panu, toate aceste expresii juridice nu sînt tocmai metafore ; d-sa crede în adevăr că există un cod de legi estetice, după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunţă hotărîri asupra valoarei lor şi în felul acesta slujeşte „de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare şi artistice".

Că există în adevăr oarecare legi estetice, foarte discutabile şi ele, e adevărat ; că critica serveşte şi de călăuză în aprecierea lucrărilor literare e de asemenea adevărat ; dar toate aceste aprecieri, judecări şi călăuziri constituie aşa de puţin menirea şi fiinţa criticii literare

moderne încît ele pot fi greşite într-o critică şi totuşi ea să rămînă o lucrare de mare valoare critică şi literară.

Ceea ce face pe oamenii chiar culţi, inteligenţi, care citesc critica literară modernă — şi d-l Panu desigur o cunoaşte — s-o priceapă atît de confuz e, pare-mi-se, pe de o parte persistenţa îndărătnică a teoriilor celor vechi, iar pe de altă parte recenziile literare gazetăreşti de azi. Omul modern, faţă cu imensele şi variatele cunoştinţe actuale, fireşte, nu poate să se ocupe de toate şi de aceea, ca să fie în curent cu tot ce se petrece pe terenul politic, social, literar, ştiinţific, e nevoit să se mulţumească cu nişte cunoştinţe foarte fragmentare, prezentate astfel încît să-i mulţumească curiozitatea, fără ca să-l pună la vreo muncă. Cu această vulgarizare comodă se însărcinează gazeta de azi, care, pentru un gologan, afară de ştiri politice din toată lumea, de buletine financiare şi economice, dă şi recenzii literare şi ştiinţifice de tot felul. Într-o astfel de recenzie literară, spre pildă asupra celui din urmă roman al lui Zola, criticul gazetei îţi va spune că în acest roman Zola a rămas tot cel vechi : psihologie cam exagerată, documentare prea amplificată, caracterul personajului principal profund, iar al personajului X greşit, nenatural ; zugrăvirea mulţimii grandioasă, sublimă, descripţiile de asemenea, dar în definitiv Zola rămîne tot romantic, oricît s-ar lupta să pară naturalist *pur-sang*.

Această recenziune critică, această serie de *aprecieri, judecări valabile* mulţumesc pe deplin pe cititorul de azi, chiar şi pe cel cult : îi dă o idee despre roman, îi satisface curiozitatea de a vedea cum un critic îl aranjează pe un confrate şi — *last [but] not least* * — îl scuteşte de munca grea intelectuală de a-şi face singur o opinie despre roman, cîteodată chiar de a-l citi. Unde mai puneţi avantajul că cititorul nostru poate să-şi arate profunzimea judecăţii ori de cîte ori se încinge în societate o discuţie literară.

— Ai citit, *mon cher*, romanul lui Zola ? Ce admirabil şi adînc e personajul principal, cît de grandioasă e zugrăvirea mulţimii.

* [Un fapt menţionat la urmă nu este neapărat şi cel mai puţin important.]

— Oh, da, e tot Zola cel vechi, dar orice ar face tot romantic rămîne.

Nu e aşa că pentru un gologan e destul de convenabil ?

Şi în felul acesta critica, recenzia *„serveşte de călăuză în apreciera deosebitelor lucrări literare şi artistice“*.

Prin cele spuse sînt departe de a nega folosul recenziilor critice din gazete, precum sînt departe de a tăgădui folosul gazetei în genere ; dar recenziile gazetăreşti sînt tot atît de puţin *critică*, pe cît de puţin vulgarizările ştiinţifice gazetăreşti sînt adevărată *ştiinţă*.

Dacă vom mai ţine seamă şi de faptul că aceste recenzii, fiind foarte bine plătite, sînt scrise uneori de adevăraţi critici, şi uneori au o adevărată valoare critică, atunci vom pricepe de ce chiar cititori din cei mai inteligenţi şi mai culţi, dar care nu se ocupă în special de chestii literare, fac o confuzie regretabilă între această critică-recenzie, critică-opinie, control, călăuză de altădată, şi adevărata critică modernă.

Şi d-l Maiorescu vede întrucîtva rolul practic al criticii în felul cum îl vede d-l Panu ; dar d-l Maiorescu, discipolul esteticii germane, vede lucrurile mai larg, cîteodată prea larg ; e mai consecvent, mai logic ; de aceea, încă acum zece ani a demonstrat că critica (în sensul criticii control, călăuză) n-are ce căuta în ţară, e absolut de prisos ; şi, cum am arătat într-un articol, d-l Maiorescu avea perfectă dreptate [8].

D-l Maiorescu argumentează cam în modul următor : la începutul dezvoltării literare a unui popor, critica e necesară ; prin aprecierile ei estetice, pe de o parte, ea călăuzeşte paşii copilăreşti ai literaţilor, iar pe de altă parte dă o direcţie mai sănătoasă gustului literar al publicului. Dar cu cît se dezvoltă literatura unei ţări, cu atît critica pierde din însemnătatea, din utilitatea ei. Odată formaţi artiştii de talent, ei nu mai au nevoie de tutela criticii pentru că, o ştie foarte bine d-l Maiorescu, un adevărat artist nu se conduce după regulile stabilite de critic.

Pe de altă parte, operele literare produse de adevăraţii artişti îndreptează mai bine gustul literar al publicului decît ar putea-o face zece critici. Deci cînd într-o ţară se ivesc şi prospereazã talente ca Alecsandri, Emi-

nescu, Creangă, Vlahuță, Caragiale și atîția alți oameni de talent nu mai e nevoie de critică.

Aceasta e argumentarea în adevăr ireproșabilă a d-lui Maiorescu. Se înțelege, poate să încapă o discuție de timp, se poate susține că n-a venit încă vremea de a dezarma critica, dar asta e altă chestie ; în fond d-l Maiorescu are perfectă dreptate.

Dar cum se întîmplă atunci că-n țările cele mai culte există critica, și nu numai [că] nu pierde din însemnătate, dar se dezvoltă cu atît mai mult cu cît și literatura devine mai bogată, mai luxuriantă ? Da, dar aceea e altă critică.

Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice ; și întru atîta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte, critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintîi ; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei și artei în același timp.

Și astfel critica intră în domeniul științei.

De acuma, natural, nu mai poate fi vorba de *judecări, hotărîri valabile* etc. Aici e nevoie de cunoașterea psihologiei generale, de cunoașterea *relațiunilor economico-sociale ale epocii în care a apărut opera de artă,* de cunoașterea fizionomiei morale și intelectuale a feluritelor clase din această epocă. Am vorbit adesea despre această parte științifică a criticii, și ce ar fi încă de zis nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice.

Întrucît privește aceasta din urmă, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (o definiție nici mai bună, nici mai rea decît alta), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului.

Cu toții putem vedea un frumos peisaj care să ne producă mare plăcere ; dar numai artistul vede așa de clar, așa cu relief liniile hotărîtoare, așa de precis culorile și nuanțarea de culori și numai el, prin talentul

său, prin vorbe inspirate, poate să ne sugereze în mod ideal acest peisaj, pe care nici nu l-am văzut.

Cu toții putem admira o creațiune poetică ; dar numai criticul o simte așa de puternic și așa de clar și o pricepe așa de profund în însăși izvoarele ei, încît pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens, *estetic* deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sînt atîtea genuri literare deosebite în poetică : genul liric, dramatic, epic. Ceea ce deosebește opera de artă critică de opera de artă artistică propriu-zisă e obiectul lor : obiectul artistului, poetului (poet în sensul larg al cuvîntului) e natura largă înconjurătoate, obiectul criticului e opera artistică. Această deosebire de obiectiv hotărăște deosebirea acestor două genuri literare și, prin urmare, și deosebirea în organizația sufletească a criticului și a poetului, deosebitele calități sufletești ce se cer unuia și altuia. Poetul trebuie să aibă mai ales calități sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total ; criticul trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate ; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calități se întîlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari.

Am spus că pentru partea științifică a criticii îi trebuie criticului cunoștințe exacte, între care, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (și asta mai presus de toate) și altele. Natural că pentru partea estetică a lucrării critice, criticul trebuie să cunoască și *legile artei*, așa puține și nesigure cum sînt ; dar toate aceste cunoștințe luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere a versificării și poeticii nu poate face pe un poet. În acest sens criticul, ca și poetul, se naște, nu se face.

Nu putem să ne ocupăm aici de psihologia comparativă a artistului și a criticului, oricît de important ar fi

aceasta ; sperăm să o facem altădată. Trebuie să relevăm totuși unele analogii dintre o operă de artă literară și o operă de critică literară. După cum am zis, o operă critică e și ea un gen literar. Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică. În opera artistică se răsfrînge și se exprimă direct sau indirect (lirica, romanul) întreaga personalitate a poetului, a artistului ; în opera critică se răsfrînge și se exprimă personalitatea criticului, cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală și intelectuală. Și după cum o operă artistică e cu atît mai superioară cu cît poetul, artistul, a reușit să exprime în ea mai bine, mai clar întreaga sa personalitate artistică, tot așa o operă de artă critică e cu atît mai superioară cu cît exprimă mai clar, mai bine întreaga personalitate critică a criticului.

Din punctul de vedere al esteticii, critica e deci și ea o operă de artă de un anume gen literar, care are o valoare literară proprie, autonomă ; și dacă e legată de artă, e legată în același sens cum arta e legată de natură.

Această critică modernă conține și ea în mod implicit *aprecieri* și *judecări* : doar din critica judecătorească s-a dezvoltat și cea modernă. Dar aceste aprecieri și judecări nu joacă nici pe departe un rol atît de important ca în critica judecătorească. Aceste două feluri de critică diferă enorm și în scopul și în rezultatele lor. Scopul criticii — *opinie, control* al *criticii judecătorești* — e pronunțarea, în numele unor anumite legi, a unor hotărîri *valabile,* dacă s-ar putea și *irevocabile,* asupra valoarei relative a deosebitelor lucrări literare ; iar rezultatul ei social e călăuzirea judecății publicului, așa încît să nu se întîmple regretabila greșeală de a se atribui poetului A numai o dată și un sfert pe atîta talent — sau, doamne ferește, chiar talent egal — ca poetului B, pe cînd în realitate primul are o dată și jumătate cît cel de-al doilea.

Scopul criticii moderne e crearea unor lucrări totodată științifice și literare cu prilejul operelor artistice ; iar rezultatul ei e îmbogățirea și a literaturii științifice, și a celei literare a unei țări.

Nu vreau prin aceste cuvinte să neg cu desăvîrșire utilitatea criticii judecătorești, a criticii-recenziune ;

această critică își are utilitatea ei, și la un anumit stadiu de dezvoltare literară e chiar necesară ; dar din pricina acestei critici a nu vedea critica modernă, e a nu vedea pădurea din cauza copacilor.

Această critică modernă are în adevăr o mare influență asupra dezvoltării și îndreptării gustului estetic al publicului, și aceasta din două pricini : întîi pentru că și ea e o operă de artă, și al doilea pentru că e și o operă de știință, ea întrunește într-o armonie superioară și spontaneitatea artistică, și reflexivitatea științifică, ea ne face în același timp să simțim frumosul și să-l pricepem. Și această critică poate să devină cu drept cuvînt centrul unei întregi mișcări literare, al unui mare curent literar. Centrul romantismului francez, al acestui curent literar atît de bogat, de genial, au fost deopotrivă Victor Hugo și Sainte-Beuve.

Neputînd urma aici cu dezvoltările teoretice, voi da numai două exemple, rezervîndu-mi dreptul să mai revin asupra acestei chestiuni.

Melchior de Vogüé, admirabilul critic francez, și-a consacrat reputația de critic mai ales prin trei articole, care au de obiect nu literatura franceză, ci literatura rusă : Dostoievski, Turgheniev, Tolstoi, dar *Le roman russe e* [el] însuși o operă literară de o valoare cu totul superioară.

Alt exemplu mai frapant.

Sainte-Beuve, unul din cei mai mari critici ai lumii, a vorbit uneori cu mult entuziasm despre poeții de mîna a doua și a vorbit cu rezervă — știți de cine ? — de Alfred de Musset și de Balzac nici mai mult nici mai puțin ! Se înțelege că din punctul de vedere al criticii judecătorești aceasta ar fi o condamnare fără drept de apel și recurs a lui Sainte-Beuve ca critic ; căci în realitate Musset a căpătat atîta influență încît a întunecat pe un poet mai mare decît dînsul, pe Victor Hugo, iar Balzac a fost ridicat la rangul de cel mai mare romancier al Franței și poate cel mai mare geniu al ei, arătîndu-se încă o dată acest fapt, nu tocmai așa de rar, că publicul a judecat mai drept decît criticul ; pe de altă parte, poeții de mîna a doua sînt uitați, trăiesc doar în antologii. Cu toate acestea, paginile lui Sainte-Beuve despre ei, pline de entuziasm pentru artă, de observații și idei profunde, trăiesc și vor trăi, pentru că în ele se răsfrînge

și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși.

Cînd acum cîțiva ani am scris întîiași dată despre critica modernă științifică, ce ilaritate între *confrații* mei! Și acuma încă cîte un scriitor național, cu o malițiozitate și mirare pe care o dau totdeauna lucrurile nepricepute, neștiute, repetă: *critica științifică!*, auzi, critică psihologică, esto-sociologică!

Cu ocazia acestor cîtorva observații asupra criticii moderne, voi cita cuvintele savantului profesor de la Sorbona Brunetière, cuvinte hotărîtoare nu fiindcă reprezintă vederile proprii ale criticului Brunetière (în această privință nu există nimic infailibil și eu personal sînt departe de a împărtăși în unele privințe vederile lui Brunetière), dar fiindcă reprezintă o constatare a istoricului, a celui mai mare cunoscător al literaturii franceze.

Brunetière a întreprins o mare lucrare: *Evoluția genurilor literare (L'évolution des genres)* — cursul său de la Sorbona. Primul volum e consacrat evoluției *criticii*, pe care Brunetière o consideră ca un gen literar deosebit. Și iată cum savantul profesor stabilește obiectul însuși al unei astfel de lucrări, obiectul unui studiu asupra evoluției criticii. Această lucrare trebuie să arate *„cum critica, atîta vreme și* pentru multă lume încă azi chiar, *simpla expresie a unei judecăți (jugement) sau a unei opinii, a ajuns nu zic o ramură, o parte a științei, dar o adevărată știință analoagă cu istoria naturală"*.

Și mai departe, vorbind despre rolul lui Villemain în această evoluție a criticii moderne, Brunetière spune:

„De acum deci e afară de orice îndoială că opera literară e în relații strînse, adeseori chiar în desăvîrșită atîrnare de starea socială, de starea politică, de acțiunile sau înrîuririle dinafară, de toate în sfîrșit care în curînd se vor numi «marile presiuni înconjurătoare»".

Vorbind despre opera lui Sainte-Beuve, Brunetière zice:

„Pentru a studia opera unui mare scriitor, se cere de acuma înainte dacă nu o viață întreagă, dar cel puțin mulți ani; dar în schimb, deoarece nimic nu scapă acuma criticii, nici intimitatea vieții private, nici viața superioară sufletească, ce mărire a obiectului, ce lărgire a

punctului de vedere, ce extensiune a orizontului criticii! Și, spre pildă, cînd ai făcut ocolul unui Pascal sau al unui Voltaire nu înseamnă oare că ai făcut ocolul lumii?"

Știu că în cele cîteva cuvinte spuse aci asupra criticii rămîn multe nelămurite, multe care pot produce confuzie; de aceea voi reveni altă dată asupra acestei chestiuni: e ușor a fi clar cînd n-ai ce spune.

Acuma ne punem următoarea întrebare: critica modernă, în acest sens superior al cuvîntului, stă ea oare bine în țară la noi? Oh! nu; în această privință sîntem perfect de acord cu d-l Panu; critica lasă foarte mult de dorit și din punctul de vedere al calității și din al cantității. Critica modernă lasă acuma foarte mult de dorit și în apusul Europei, dar încă la noi!

Sîntem de asemenea de acord că n-avem încă critici profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvîntului, care să-și facă din critică scopul și ocupația vieții lor întregi. Așa e.

Dar oare în alte ramuri ale activității și ale cunoștințelor omenești stăm altfel? În care din aceste ramuri avem noi profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvîntului? Avem oare meseriași printre literați, între savanți, între profesori, între oamenii politici? (*Politicieni* de meserie avem, nu i-am mai fi avut!). La noi poeții sînt funcționari, literații negustori, savanții se ocupă de politică, oamenii politici de avocatură, profesorii de deputăție ș.a.m.d. Aceasta e, după cum vom vedea, un rezultat firesc al stării noastre materiale și culturale, care nu permite încă specializarea în sensul superior al cuvîntului.

Diletanții!

Dar cîți „eminenți economiști și sociologi" n-avem noi care n-au absolut nici o lucrare în aceste ramuri ale cunoștințelor omenești!

Și băgați de seamă că, din toate ramurile activității intelectuale, critica singură are o justificare pe care nu o au altele, și anume: dacă critica s-ar consacra în țară la noi cu totul meseriei sale, în curînd ar sfîrși prin a fi nevoită să inventeze scriitori — las la o parte părerea răutăcioșilor, care cred că prin asta ar fi trebuit să înceapă...

Nu-i vorbă, d-l Panu, după ce a regulat deja în patru articole chestia literaturii și criticii la noi, revine iarăși la aceasta din urmă și recunoaște că, „natural, acolo unde acest fel de produceri (adică literare) e neînsemnat, critica nu poate străluci". Și noi vom mai adăuga că, critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalități artistice : încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenților.

Dar d-l Panu, chiar cu această scuză, găsește totuși că, critica *rămîne mai prejos de nivelul producerilor*. Se poate. Eu cred însă că e greu de comparat și de găsit care din îndeletnicirile intelectuale sînt mai prejos la noi.

Să luăm de pildă politica, care și ea trebuie să fie bazată pe critica economico-socială.

D-l Panu zice că nu e de ajuns pentru un critic la noi să cunoască literaturile străine și scriitorii pe care-i critică, ci trebuie să cunoască întreaga mișcare literară trecută a țării.

Fie. Deși a cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate și a o aplica scriitorilor de care te ocupi — vorba lui Caragiale : pentru o țară mică cum e a noastră, e deja destul de frumos.

Ia să vedem, distinșii noștri oameni politici au ei această pregătire ?

Nu mai vorbim de cunoașterea aprofundată a stărilor noastre economice trecute ; de asta nici nu e de vorbit, dar pe cea prezentă, cine o cunoaște ?

Cine cunoaște exact starea feluritelor noastre categorii economice și relațiile lor — mica, mijlocia și marea proprietate rurală, proletariatul rural, mica, mijlocia și marea industrie ; și mai ales, cine cunoaște schimbările ce sufăr, tendințele evoluării lor ? Nimeni ; pentru asta nici materialul nu e încă strîns. Pe de altă parte, cine cunoaște la noi literatura științifică economică străină (bineînțeles, prin *a cunoaște* înțeleg studierea literaturilor economice străine, nu citirea unei cărți economice franceze, sau a unui articol de revistă, sau chiar studierea unei chestii financiare practice ; nu, vorbesc de literatura științifică economică) ? Cine din „distinșii noștri oameni politici" — de cei nedistinși nu vorbesc — „s-a dedat la această prealabilă și neapărată pregătire ?" ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele d-lui Panu. Nimeni.

Deci, făcînd o comparație în aceleași condițiuni între criticii și oamenii noștri politici, vom găsi că un om politic de la noi seamănă cu un critic literar care nici n-ar cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate și nici pe scriitorii pe care-i critică.

Mai prejos !

E greu de a hotărî care anume din manifestările noastre intelectuale e mai prejos. Un copil, cînd îl întrebi pe cine iubești mai mult, pe tata sau pe mama, răspunde pentru a nu supăra pe nici unul : „Pe amîndoi mai mult". Așa și noi, pentru a nu supăra pe nimeni, răspundem : „Toate-s mai prejos".

De aici se vede clar că nu sînt împotriva faptului de a se insista asupra inferiorității noastre față cu țările mai culte ; comparația asta, deși puțin măgulitoare, e chiar foarte folositoare ; ea poate să ne slujească ca o emulație, să ne mai scadă din îngîmfare ; și apoi adevărul trebuie spus ori de cîte ori se prezintă ocazia ; cred însă că e nedrept să scoți din lanțul întreg al manifestărilor noastre sociale una și să o consideri ca o excepție, cînd ea nu e decît unul din inelele lanțului. E nedrept, dar e și periculos : căci acela care întrebuințează acest metod exclusivist riscă să fie rătăcit în căutarea pricinilor. La un fenomen excepțional cauți și o pricină excepțională și insiști, spre pildă, cu multă energie asupra prieteniei poeților cu criticii, asupra promiscuității lor. (Da, zice d-l Panu, nu-mi retrag cuvîntul : *promiscuitate.*) Cînd însă fenomenul e general și cînd avem pricini atît de hotărîtoare și atît de bătătoare la ochi care să ne explice starea tristă a criticii noastre, și anume starea materială și culturală a țării, pe de o parte, lipsa chiar a unor manifestări literare, care ar da material și imbold criticii, pe de altă parte, atunci ce importanță poate avea faptul că criticul și poetul au mîncat o salată de țiri împreună ?

E ca și vorba aia din anecdota cu primirea lui Napoleon.

Napoleon I, la intrarea sa cu trupele într-un orășel din Germania, a fost primit fără obișnuitele salve de tunuri. Furios, Napoleon a cerut explicație primarului pentru această lipsă de respect.

— Maiestate, a răspuns primarul, sînt multe pricini importante care au făcut să nu vă putem primi cu salve de tunuri. Prima e că n-avem nici tunuri, nici iarbă de pușcă, al doilea pe cucoana preoteasă au apucat-o colicile, al treilea...

Se zice că Napoleon a întrerupt pe primar, s-a mulțumit perfect cu pricina întîi și a trimis preotesei condoleanțele sale pentru trista-i pățanie.

II
Epoci și curente literare

Ceea ce îl supără mai ales pe d-l Panu e uitarea și nesocotirea literaturii celei mai vechi. „Încă nu s-a auzit în domeniul literaturii — zice d-sa —, unde trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual, o generație nouă să se arate așa de disprețuitoare și așa de nerecunoscătoare față cu alta veche".

Cred că d-l Panu exagerează. Nu e exact că literații de azi disprețuiesc atîta pe literații din trecut, și am să găsesc expresii mai violente în Franța împotriva lui Victor Hugo decît la noi împotriva lui Conachi și Mumuleanu.

În literatura precedentă avem pe Alecsandri și Alexandrescu ; și cine a negat talentul lui Alecsandri și marile servicii literare aduse de el, care e și creatorul limbii literare și a cărui influență deci se simte indirect în tot ce se scrie ?

Asupra lui Alexandrescu cităm numai frumosul articol al lui Delavrancea în *Revista nouă*, care începe cu cuvintele : *„Mare scriitor, poet însemnat"* ; și mai departe d-sa îl numește *„român mare, poet de geniu și suflet de erou"*. „Abia pot cuvînta copiii — zice Delavrancea — și încep cu acest vestit vers :

Un bou ca toți boii, puțin la simțire.

Mi-aș permite asemenea să trimit pe d-l Panu la articolul meu *Mișcarea literară și științifică* *, unde arăt

* [A se vedea volumul de față, p. 13—33.]

importanța și superioritatea în unele privințe a literaturii de la 1848.

Acolo unde d-l Panu are perfectă dreptate e cînd zice că scriitorii mai vechi n-au nici o influență asupra poeților de azi, care se găsesc sub înrîurirea dominantă a lui Eminescu ; și e iarăși adevărat ce zice d-sa că nimeni din poeții tineri de azi nu imită, nu se inspiră din poeții trecutului nostru literar ; aceștia sînt întunecați cu totul de influența lui Eminescu și a eminescianismului.

Influența lui Alexandrescu și Alecsandri în acest sens e neînsemnată, iar a celor mai vechi absolut nulă ; în acest sens aceștia din urmă sînt în adevăr nesocotiți. Așa e. Decît nu pricep de ce ar părea acest fapt atît de *neauzit* în istoria literaturii ?

*

Din Grecia antică ne-a rămas un document literar de o neprețuită valoare : e comedia lui Aristofan *Broaștele*, o satiră literară spirituală și mușcătoare. Aristofan, care a trăit în timpul lui Euripide și deci în timpul domniei tragediei acestuia, se revoltă împotriva acestei domnii și pledează cauza literaturii vechi, a tragediei lui Eschil, întunecată cu totul de aceea a lui Euripide.

Campania lui Aristofan împotriva lui Euripide și în favoarea lui Eschil e condusă nu atît de motive estetice, cît de motive politice. Aristofan a fost un fruntaș al partidului reacționar din vremea lui, și de atunci cîte campanii literare nu sînt conduse de aceleași motive !

Marele satiric grec pune în comedia *Broaștele* pe Eschil și Euripide să concureze pe lumea cealaltă, în țara lui Pluto, pentru întîietate, pentru sceptrul poeziei. Concurenții încep să apere fiecare tragedia sa și se înjură oribil : nemernic, șarlatan, corupător de copii, asasin sînt amabilitățile cu care se gratifică unul pe altul. Față cu argumentele solide ale celor doi concurenți, neștiindu-se cui să i se dea întîietatea, se hotărăște cîntărirea versurilor unuia și altuia. Se înțelege că versurile lui Eschil trag mai greu, cumpăna lui se lasă jos, a lui Euripide se ridică sus, și Eschil, plin de mîndrie, zice că poate Euripide împreună cu versurile să pună pe cumpănă și nevastă și copii și tot versurile sale, ale lui Eschil, vor trage mai greu. Natural că Aristofan face să se sfîrșească

concursul prin victoria lui Eschil, care pleacă pe pămînt să-şi continue opera sa, să domnească asupra poeziei; în locul său, pe lumea cealaltă, îl lasă pe Sofocle, iar Euripide rămîne învins, umilit.

Dezbaterile acestui proces literar, pledoariile lui Eschil şi Euripide sînt şi azi de un mare interes estetic, dar pe noi acuma ne interesează mai ales faptul atît de important că deja în Grecia antică erau curente, epoci literare, care întunecau literatura trecută, şi deja atunci era luptă pentru reabilitarea acestei literaturi. De atunci fapte de acestea sînt nenumărate şi te încurcă nu lipsa de dovezi, ci *„l'embarras de richesses"* *.

Să luăm, spre pildă, literaturile moderne.

Epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a întunecat cu desăvîrşire toate epocile precedente, făcîndu-le să mai trăiască doar în antologii şi în istoria literaturii.

Dar epoca lui Mickiewicz, care a întunecat literaturile precedente, deşi polonezii au avut în trecut o epocă de aur în literatura lor! Dar poezia poeţilor aşa-numiţi „lakers"[9], care a întunecat cu desăvîrşire poezia lui Pope! Dar poezia lui Byron şi byronismul, care au întunecat pe a poeţilor „lakers"!

Să luăm însă o literatură mai cunoscută la noi în ţară, cea franceză. Oare romantismul n-a înlocuit clasicismul, dînd o lovitură de moarte dramei clasice? Şi romantismul n-a dispărut, la rîndul lui, sub loviturile naturalismului? Nesocotirea clasicismului de către romantici şi a romantismului de către naturalişti sînt doar cunoscute şi la noi, şi iată pentru ce am zis că Victor Hugo a fost mai maltratat în Franţa decît la noi un Mumuleanu; pentru că acolo un curent literar dispare împotrivindu-se prin luptă — şi în lupta literară nu se prea măsoară cuvintele.

Se va zice desigur: bine, aşa e, dar nicăieri această nesocotire n-a mers aşa departe ca la noi. Depinde.

Am văzut deja că în Germania epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a şters cu desăvîrşire însemnătatea epocilor precedente şi un scriitor care ar propune ca literaţii germani de azi să se inspire şi să imite pe poeţii epocii lui Klopstock, şi mai ales pe aceia ai epocilor precedente, ar căpăta o primire nu tocmai măgulitoare.

* [puzderia lor.]

Dar să nu ne băgăm între boieri mari, să nu ne comparăm cu ţara lui Shakespeare, Dante, Goethe. Să ne comparăm, după cum e şi logic, cu o ţară asemănătoare cu a noastră în cultură, ca Rusia. Istoria culturală şi economică a Rusiei seamănă mult cu a ţării noastre şi e asemănare şi în privinţa dezvoltării literare. În Rusia, tot la a doua jumătate a veacului trecut a început renaşterea literară.

Şi deşi ruşii, în timpul Ecaterinei, au deja o lucrare de mare talent, comedia lui Fonvizin, *Nedorosl* *, deşi au poeţi de talent ca Derjavin şi Jukovski, ruşii totuşi socotesc începutul adevărat, nu cel istoric, al literaturii lor, cu Puşkin şi Lermontov, după cum şi noi vom socoti adevăratul început al literaturii noastre cu Alecsandri şi Eminescu.

Influenţa estetică a literaturii trecute asupra literaturii ruse de azi e absolut nulă.

Îmi închipui numai ce ar zice opinia publică în Rusia dacă un critic ar sfătui pe poeţii tineri să se inspire şi să imiteze pe Derjavin, Batiuşkov! — în Rusia există deja o opinie publică literară.

Dar de ce să vorbim de alţii? În tînăra şi săraca noastră literatură n-am avut deja, înainte de Eminescu, curentul Alecsandri, „care — după cum zice d-l Panu — a ţinut aproape singur încordată opinia ţării în curs de peste patruzeci de ani?". Alecsandri a fost cel dintîi care a întunecat întreaga mişcare literară trecută şi a întunecat pe un poet mai slab ca formă, dar mai puternic ca gîndire şi mai intens ca simţire poetică: pe Alexandrescu.

Ce urmează deci din toate aceste exemple?

Urmează că ceea ce i-a părut d-lui Panu un fapt unic în istoria literaturii e un fapt general care se repetă şi trebuie să se repete în toate literaturile lumii; acest fapt e rezultatul însăşi legii dezvoltării literare, mai mult decît atîta: al însăşi legii dezvoltării spiritului omenesc.

Vorbind ca Hegel şi întrebuinţînd terminologia lui, am zice că aceasta e mişcarea dialectică a spiritului omenesc, unde un curent literar *neagă* (Hegel) alt curent, pentru a fi la rîndul său negat de altul. Sau, întrebuin-

* [Neisprăvitul.]

ţînd o concepţie şi un termen mai modern : aici avem a face cu o lege a însăşi evoluţiei literare.

Un curent literar se naşte, se dezvoltă, înfloreşte şi moare şi altul îi ia locul, supunîndu-se aceloraşi legi imuabile ale evoluţiei universale.

—„Aha — va zice un cititor prea din cale-afară de perspicace —, am înţeles unde o aduci : adică curentul literar de azi în Ţara românească, fiind cel din urmă în timp, în evoluţie, e superior celor trecute ; deci o înapoiere la literatura trecută, pentru a ne adăpa din ea, a ne inspira şi a o imita, ar fi un pas înapoi, ar fi un pas reacţionar pentru literatura noastră !"

Că ar fi un pas reacţionar e adevărat, dar nu pentru că literaţii de azi sînt superiori celor din trecut. Întreaga argumentare a excelentului meu cititor e deci greşită.

Evoluţie nu e identic cu progres, după cum cred unii cetăţeni onorabili : evoluţia e mişcarea şi schimbarea fenomenelor în timp ; şi din punctul de vedere al omului această schimbare poate fi progresivă sau regresivă — prin ea însăşi, ea nu e nici una, nici alta. Cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior din punctul de vedere al omului ; se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani.

Mai mult decît atîta : curentele şi epocile literare atîrnă negreşit de restul vieţii sociale a unei epoci ; dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale să fie întovărăşită de cea mai înaltă treaptă a dezvoltării artistice. Se poate întîmpla chiar contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată şi exprimată de o manifestare artistică mai săracă decît o treaptă de dezvoltare socială inferioară.

Astfel, Englitera de azi e atît de superioară Engliterei din timpul Elisabetei cît sîntem noi acum superiori centrului Africii ; literatura însă din vremea Elisabetei, epoca lui Shakespeare, desigur nu e inferioară literaturii de azi.

Un exemplu mai frapant e Germania.

Germania de azi, sub raportul economic, politic, moral, ştiinţific, e nemăsurat superioară Germaniei de acum o sută de ani, iar literatura Germaniei de azi e atît de nemăsurat inferioară literaturii de acum o sută de ani, a epocii lui Lessing, Goethe, Schiller.

Astfel că aici s-ar putea zice că există un raport invers.

Ştiu că aceasta jigneşte bunul nostru simţ, spiritul de simetrie ; decît, mersului firesc al lucrurilor puţin îi pasă de bunul nostru simţ şi spiritul de simetrie.

Desigur, acest bun simţ poate să ne obiecteze : foarte bine, dar dacă literatura Germaniei de azi e aşa de slabă în comparaţie cu epoca ei clasică, literaţii de azi n-au decît să se întoarcă la *tradiţia largă şi variată* a lui Lessing, Goethe, Schiller, să se inspire dintr-înşii şi să-i imite. Sau, cum zice d-l Panu, mustrînd pe poeţii de azi că neglijează tradiţia noastră literară şi au ca model numai pe Eminescu : „O generaţie care s-ar inspira şi ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mişcări literare de valoare, relativ chiar puţină, va produce mai bine, mai bogat şi mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet, decît imitînd servil pe un singur poet, aibă acela, el pentru el, oricît de mare valoare. Iată marea slăbiciune a literaturii noastre actuale ; toţi poeţii, poetaştrii şi poeţoii s-au repezit cu lăcomie să se adape la un singur izvor — Eminescu".

Pentru aritmetica vieţii practice, aşa e ; cu cît imiţi pe mai mulţi poeţi, cu atît produci mai bine ; şi iarăşi e evident că, de pildă, zece poeţi de valoare relativ puţină tot fac ei cît vreo trei de o valoare mai însemnată şi deci inspirîndu-te şi imitînd pe patru poeţi de valoarea lui Eminescu vei produce mai bine, mai bogat.

Aşa e ; decît, filozofiei artei puţin îi pasă de aritmetica vieţii zilnice — şi în artă e posibil ca inspirîndu-te şi imitînd (pe cît poate fi vorba în artă de imitare) pe un Eminescu să faci o operă de oarecare valoare, iar inspirîndu-te (pentru producerea artistică) şi imitînd douăzeci de poeţi, fiecare mai mare decît Eminescu, vei produce o lucrare nulă.

Şi iată, în puţine cuvinte, cum şi de ce.

În veşnica mişcare numită viaţă, nu poate fi nici stare pe loc, nici odihnă ; trebuie să mergi înainte sau

îndărăt (bineînțeles, *înainte* și *îndărăt* din punctul de vedere omenesc). În această veșnică mișcare, se schimbă stările sociale și împreună cu ele, și în ele, se schimbă relațiunile omenești, se schimbă moravurile, ideile, simțămintele — într-un cuvînt, modul de a simți și gîndi —, iar împreună cu aceste schimbări se schimbă și literatura, care nu e decît o manifestare a acestor moduri de viață, de gîndire, de simțire. Literatura fiecărei epoci exprimă deci modul de a gîndi și a simți al acelei epoci. Dacă această exprimare artistică a modului de viață, de gîndire, de simțire va fi sau nu făcută într-un mod superior artistic, aceasta depinde de două condițiuni. Prima e apariția și prezența în acea epocă a geniilor sau talentelor mari; aceasta e pentru fiecare epocă o condiție accidentală, fiindcă geniul e un accident fericit. A doua condițiune esențială e mediul social, condițiunile sociale înconjurătoare, favorabile pentru deplina și armonica dezvoltare a talentelor. Dacă aceste două condițiuni coexistă, literatura epocii va fi genială, dacă lipsesc mai mult sau mai puțin, va fi și literatura mai mult sau mai puțin slabă.

Dar, genială sau slabă, literatura fiecărei epoci exprimă și trebuie să exprime modul de a viețui, de a gîndi, de a simți al epocii corespunzătoare — și în definitiv fiecare epocă are literatura pe care o merită, pe care trebuie să o aibă.

Dar, slabă sau nu, literații unei epoci ulterioare nu pot să înceapă să imiteze literatura unei epoci trecute (și dacă se întîmplă așa ceva, apoi numai în virtutea unor cauze politico-sociale excepționale), pentru că ei trebuie și nu pot decît să exprime viața epocii lor, *modul* ei de a gîndi și simți. Critica poate lua ca punct de plecare pentru opera sa o literatură trecută, pentru că arta e însuși obiectul, elementul criticii, arta e atmosfera în care trăiește și se dezvoltă critica; obiectul artei și mai ales al poeziei lirice (și rog a nu se uita că în aceste articole vorbim mai ales de poezia lirică) e însăși viața înconjurătoare; atmosfera în care trăiește și se dezvoltă poezia e însăși atmosfera morală a epocii. Iată pentru ce un poet dintr-o anumită epocă nu poate și nu trebuie să imite un poet dintr-o epocă trecută, oricît de mare ar fi acela — și dacă acest poet de talent mijlociu, exprimînd viața pe care el însuși o trăiește, va face o operă pasabilă *, cînd se va apuca să imite geniile trecutului și să exprime deci o viață pe care n-o cunoaște, n-a trăit-o, va face o operă ridicolă. Și iată pentru ce un eminescian, care, sub influența lui Eminescu, inspirîndu-se din el și avîndu-l ca model, va produce o operă pasabilă, cînd va începe să imite pe marele Pindar va face o operă ridicolă.

Și iată pentru ce romancierii de azi ai Germaniei se inspiră de la contemporanii lor ruși, francezi, de la Zola, Maupassant, iar nu din *Werther* sau *Wilhelm Meister* al arhigenialului lor Goethe; de asemenea, dramaturgii germani de azi sînt influențați de Ibsen, iar nu de Schiller, romancierii Italiei de azi se inspiră de la ruși și francezi, și nu de la genialul lor Manzoni ș.a.m.d.

La lumina acestor adevăruri dobîndite am putea să abordăm însuși miezul articolelor d-lui Panu, adică relația dintre eminescienii noștri de azi și literatura trecută; dar mai înainte, neapărat, trebuie să vedem ce e Eminescu, ce sînt eminescienii, ce e curentul eminescian, căci lămuririle în această privință ne vor lumina și mai bine asupra celor zise pînă acum.

III

Eminescu și curentul eminescian

Cînd am citit întîiași dată în *Epoca literară* că dominarea curentului Eminescu și în parte chiar existența lui se datorește lăcomiei de glorie a unor poeți și complicității unui critic, mi-am adus aminte fără voia mea de niște articole economice și publicistice pe care le-am citit în organul d-lui Panu, în *Ziua*.

În nr. 80 al acestei gazete, în rubrica *Chestiuni economice*, distinsul economist susține că lupta atît de acută din secolul nostru între capital și muncă, patroni și muncitori, jertfele nenumărate ce costă această luptă le datorăm nesocotinței și neprevederii economiștilor, care au propovăduit libertatea deplină a tranzacțiunilor, formulînd-o într-o cunoscută frază: „*laissez faire, laissez pas-*

* [acceptabilă.]

ser“ *. Într-un articol, scris cu prilejul torturilor din Bacău, distinsul publicist politic vorbește de starea de ilegalitate care domnește la noi, de faptul că doi oameni politici au vrut să introducă o stare legală: d-l Fleva și C. A. Rosetti, dar amîndoi n-au reușit. Care e pricina insuccesului lor? „Nu stau la îndoială a zice — spune eminentul publicist — că atît C. A. Rosetti cît și d-l Fleva datoresc insuccesul lor în mare parte însuși temperamentului lor“ sau lipsei de „supleţea cuvenită politică“ (*Ziua*, nr. 76).

Dar ce are a face una cu alta, mă vor întrerupe, desigur, cititorii mei, ce are a face doctrina economiștilor despre neamestecul statului sau introducerea domniei legilor în ţara noastră cu Eminescu și curentul eminescian?... Apoi are mult a face *pentru că în cîteșitrele cazurile e aceeași greșeală în a înfăţișa fenomenele, fie din domeniul economiei sociale, fie din domeniul politic-social, fie din cel literar; și în cîteșitrele cazurile e același mod greșit de a explica pricinile pozitive sau negative ale acestor fenomene.*

E evident că, deoarece nesocotinţa și neprevederea economiștilor au fost pricina că „teribila sămînţă de discordie și dușmănie care astăzi separă în două tabere pe patroni și muncitori“ n-a dispărut sau nu s-a îndulcit,

* [Lăsaţi lucrurile să meargă de la sine.] Iată propriile cuvinte ale distinsului economist:

„A fost o mare nesocotinţă din partea economiștilor cînd au proclamat libertatea ilimitată a muncii, a învoielei. A fost o idee nenorocită cînd au declarat că învoielile, fixarea salariului, concedierea lucrătorilor etc. atîrnă și trebuie să atîrne de legea ofertei și a cererii.

Cînd aceiași economiști au rupt complet cu trecutul, decretînd un industrialism nou, în care să fie un singur principiu dominant: «ajută-te, că te va ajuta D-zeu» — căci la aceasta se reduce faimosul «laissez faire, laissez passer» —, atunci ei, fără să știe poate, au semănat teribila sămînţă de discordie, care azi separă în două tabere pe patroni și muncitori.

Economiștii trebuiau să înţeleagă că nu e cu putinţă ca să lași fără nici o protecţie pe cei slabi faţă cu acei tari, și că idealul liberului angajament și a liberei iniţiative particulare pot aduce dezastruoase consecinţe.

Dacă economiștii ar fi ţinut seamă de legislaţia din trecut cu privire la raporturile dintre patroni și lucrători, și ar fi păstrat-o adaptînd-o noilor necesităţi ale marii industrii, cu aceasta ar fi cruţat 100 de ani de teribilă muncă și de enorme pagube“.

iar temperamentul lui Rosetti e pricina că nu s-a înteмeiat la noi domnia legilor încă acum cincisprezece ani, e natural ca și pricina curentului Eminescu să fie temperamentul invidios al poeţilor sau nepriceperea criticului. Și dacă economiștii ar fi fost mai cuminţi și mai prevăzători, Rosetti mai cu multă „supleţe politică“, iar poeţii noștri nelacomi de glorie, n-am fi avut nici lupta acută și distrugătoare între lucrători și patroni, nici starea de ilegalitate, nici curentul Eminescu.

Din nenorocire lucrurile stau altfel.

„Teribila sămînţă de ură și discordie între patroni și lucrători“ a fost sădită de însăși treapta de dezvoltare a producţiunei economice, de marea industrie. Burghezimea, reprezentanta marii industrii, avea nevoie de învoieli libere, de libera exploatare a lucrătorilor. Și fiindcă burghezimea reprezintă progresul în producţiune, fiindcă ea era clasa dominantă, ea a făcut să predomine interesele ei; economiștii, întrucît reprezentau interesele burghezimei, au creat teorii ad-hoc pentru apărarea intereselor ei; iar dacă ar fi fost mai *socotiţi* și ar fi luat partea lucrătorilor, n-ar fi fost ascultaţi, și atîta tot. Ceea ce cere economistul nostru de la *economiști*, adică protecţie legală a muncii, n-a putut fi smuls burghezimei decît după o luptă uriașă. A trebuit o luptă în sînul înseși claselor dominante, între burghezimea, reprezentantă a marii industrii și aristocraţime, reprezentanta proprietăţii funciare, care a luat partea lucrătorilor, și a trebuit o luptă îndelungată, plină de jertfe, de sînge și de vieţi omenești din partea lucrătorilor ca să smulgă aceste legi. Cum dar ar fi putut să facă economiștii, prin teoriile lor, aceea ce de-abia a putut să facă o luptă uriașă, asemănătoare cu formidabilele procese ale naturii? Cine i-ar fi ascultat? * Rolul lor de împăciuitori ai intereselor acestor două clase protivnice nu putea fi decît aproape nul.

Și cu explicaţia nereușitei lui Rosetti stăm tot așa.

Formele politico-sociale pe care le-a îmbrăcat ţara noastră la un timp dat erau departe de a fi potrivite cu realitatea lucrurilor. Era deci fatal ca între formele po-

* De altmintrelea, legenda atît de înrădăcinată că economiștii au fost pentru absolutul neamestec al statului între lucrători și patroni, începe și ea să fie spulberată.

litico-sociale reprezentate pe hîrtie de anumite legi și între viața reală, relațiile reale să [se] nască o deosebire profundă, care se manifestă în primul rînd prin neobservarea legilor, prin călcarea lor.

Această deosebire între starea formală-legală și starea reală în țara noastră e un fapt care domină în parte însemnată întreaga noastră viață politico-socială de mai bine de treizeci de ani.

Pentru a remedia acest rău în toată întinderea lui, trebuie deci de ridicat starea reală și relațiile reale ale vieții pînă la starea formală, pînă la instituțiile civilizate liberalo-burgheze. Aceasta e o revoluție mult mai grea decît aceea de la 1848, pentru aceasta trebuie vreme și conlucrarea a o mulțime de oameni. Dacă Rosetti ar fi avut *suplețea politică* a tuturor oamenilor politici din lume, încă n-ar fi putut reuși. Rosetti, unul din cei mai iluștri reprezentanți ai acestei din urmă revoluții, a făcut tocmai aceea ce trebuia să facă pe vremea lui, ce au făcut toți oamenii mari care au atacat probleme necoapte, neajunse încă la vremea cînd pot să fie rezolvate. El a fost învins, necesarmente învins, dar n-a transigiat *, n-a făcut concesii peste concesii sub cuvînt că e om de stat și a căzut în picioare, cu capul sus, lăsîndu-și numele de steag pentru aceia ce vor veni după el. Și în toate acestea l-au ajutat nesuplețea lui politică și nesuplețea lui de caracter.

Se înțelege : sînt alte condițiuni acuma și poate s-ar putea face și lucra altfel.

Dacă trecem acuma la eminescianism, la curentul Eminescu, vom vedea că și aici chestia e mult mai adîncă decît s-ar părea la prima vedere.

*

Acum patruzeci de ani, Țara românească a început să sufere o prefacere radicală. O stare nouă de lucruri înlocuia o stare de lucruri consacrată printr-o lungă dezvoltare istorică. Și această înlocuire a unei stări de lucruri prin alta nu se săvîrșea pas cu pas, ci relativ brusc, așa cum era impus de înseși condițiunile istorice în care se găsea țara noastră.

* [n-a căzut la învoială.]

Liberarea iobagilor, producerea pentru vînzare înlocuind în mare parte producerea pentru propria întrebuințare, dezvoltarea orașelor și a vieții orășănești, o constituție liberală înlocuind instituțiile politice semifeudale, drumurile-de-fier, telegraful, relațiile ușoare și continue cu occidentul european, școlile superioare și adăparea unor pături mai largi la izvoarele științei și artei Europei occidentale, — iată schimbările profunde operate în viața noastră socială.

Se înțelege că această schimbare bruscă și profundă a unei stări sociale în alta nu putea să nu fie urmată de o adîncă schimbare în moravurile țării, în modul ei de a gîndi și de a simți. Această schimbare în moravuri, în idei, în simțiri trebuia să fie însemnată mai ales în păturile orășănești.

Ca să ne înfățișăm mai clar și mai plastic cît de profundă e această schimbare, mai ales în păturile culte — și cînd e chestia de literatură mai ales de aceste pături trebuie să fie vorba, fiindcă ele dau și scriitori, și cititori —, să comparăm viața unui tînăr mai cult de acum o jumătate de veac cu viața unuia din ziua de azi.

Copil : învăța puțin, ducea o viață trupește sănătoasă ; tînăr : se scula dimineața, săruta mîna părinților, lua cafeaua, se ducea în prăvălie sau la slujbă, sau la cîmp, se întorcea la vremea mesei, pe urmă odihna, culcatul devreme, sculatul de dimineață. A venit vremea să se însoare — îngrijeau părinții ; ce grijă avea el ? Însurat la vreme, gospodar. Viața lui curgea tot așa de liniștită ; nevasta cunoștea gospodăria și îndatoririle ei, bărbatul pe ale lui, botezau copiii, mergeau frumos duminica la biserică. Interese mai largi intelectuale lipseau, politica în înțelesul de azi, asemenea. Zilele treceau asemănătoare unele cu altele : azi ca mîine, ieri ca azi.

Cam aceasta era viața unui om mai avut din vremea aceea ; și numai oamenii mai avuți puteau să dea și oameni ceva mai culți.

Aceste condițiuni de trai, atît de nepriincioase pentru viața intelectuală, pentru lărgirea orizontului intelectual, atît de nepotrivite pentru adîncirea afectelor, sentimentelor, pasiunilor, această viață e însă foarte favorabilă echilibrului corporal și sufletesc, și mai ales favorabilă sănătății corporale și nervoase, vieții animalice a omului.

Şi acum închipuiţi-vă, sau mai bine observaţi, viaţa unui tînăr mai cult, mai ales viaţa de azi a proletarului muncii intelectuale — căci clasa aceasta de oameni dă mai cu seamă şi scriitorii, şi cititorii în zilele noastre. Copil : e deja plin de griji, învaţă mult, în şcoală petrece o parte însemnată a vieţii : 15—18 ani. Deja în şcoală i se dezvoltă toate sentimentele de invidie, emulare, şiretenie, atît de necesare azi în lupta pentru existenţă. Tînăr : trebuie să dea vîrtos din coate, trebuie să-şi încordeze toate puterile fizice ca să poată străbate în această luptă ucigătoare pentru trai.

Această luptă durează toată viaţa, şi fiecare zi din viaţă e otrăvită de nesiguranţa zilei de mîine.

Ziua, muncă şi muncă nervoasă; noaptea, teatru enervant, pe urmă cafenele, petreceri, de multe ori deboşuri *. Şi luxul strălucitor, aprinzător de dorinţe, de invidie amară, şi sărăcia umilitoare, aprinzătoare de ură şi zgomotul oraşului, gazetele zilnice, aducătoare de ştiri din cîteşipatru colţuri ale lumii, şi politica, arta, toate excită gîndirea, exaltează simţămintele, zguduie nervii. Dar viaţa erotică, sexuală, poate mai importantă decît toate.

Copil : e deja iniţiat în toate misterele amorului, în toate tainele corupţiei ; simţămintele sexuale, exaltate peste măsură, se amorează de zeci de ori pînă la însurătoare şi se însoară istovit de bărbăţie **.

Această viaţă e imens deosebită de cea din epoca trecută ; ea e atît de prielnică lărgirii orizontului intelectual încît aproape ameninţă hotarele inteligenţei ; e atît de potrivită pentru adîncirea sentimentelor, afectelor, pasiunilor pînă la exaltarea lor patologică, dar totodată şi atît de defavorabilă sănătăţii şi echilibrului corporal şi sufletesc ! Ea produce neurastenia, nevroza, într-un cuvînt acea stare patologică sufletească pe care oamenii care o simt, dar nu ştiu s-o explice, o numesc : boala veacului.

* [desfrîu.]

** Toate chestiile atinse aici sînt dezvoltate pe larg în articolele mele *Cauzele pesimismului în literatură şi viaţă* [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 432—469.] şi, mai ales, în articolul *Artiştii proletari intelectuali*. [A se vedea : *Artiştii proletari culţi* în volumul de faţă, p. 54—90.]

Această stare sufletească nouă, aceste gînduri zbuciumate, chinuitoare, trebuiau să fie exprimate într-o formă artistică.

Care era forma şi genul literar în care putea să fie mai cu succes exprimat acest nou *état d'âme* sau, în traducere incompletă, stare sufletească ?

Un om care ştie să analizeze producţiile artistice în legătură cu stările sociale în care ele iau naştere ar putea cu uşurinţă să prezică genul şi forma literară care va exprima mai cu succes modul nou de a simţi, de a gîndi.

Gîndurile zbuciumate care apasă cugetarea, simţămintele adînci, chinuitoare, care ameninţă să rupă inima pot fi exprimate numai direct, ca *proprii* cugetări şi simţiri, dar nu indirect, ca simţirile şi cugetările altora.

Un scriitor zbuciumat de gînduri, chinuit de pasiuni e în mod necesar individualist, e prea ocupat de propriile sale idei şi simţiri ca să le aştearnă altmintrelea decît ca exprimare a eului său.

Genul literar însă care exprimă mai bine sentimentele şi suferinţele individuale e genul liric, un gen mai ales subiectivist şi individualist.

Acest gen literar, atît de individualist, e foarte potrivit pentru societatea burgheză, atît de egoistă şi de individualistă, al cărei principiu esenţial e atît de bine exprimat de economiştii burghezi în celebra formulă : „Fiecare pentru dînsul şi Dumnezeu pentru toţi".

E deci foarte explicabil de ce în societatea modernă burgheză, în Europa occidentală, lirica a luat o dezvoltare atît de exagerată, a inundat chiar, în mod nejustificat, genurile literare cu care n-ar fi trebuit să aibă decît foarte puţin comun şi a căzut în exagerări monstruoase la decadenţi. Lirica era deci acel gen literar care trebuia să exprime acest nou mod de a gîndi şi a simţi al unor anumite pături sociale la noi în ţară. La noi chiar mai exclusiv decît în occidentul Europei, şi aceasta pentru două cauze. Prima, fiindcă acest torent de idei, impresii, simţăminte chinuitoare ne-a venit mai pe neaşteptate, mai brusc, şi a trebuit deci să zguduie şi mai mult sufletul nepregătit ; a doua, fiindcă prin starea noastră înapoiată culturală n-am fost pregătiţi pentru un gen superior — romanul.

Era deci natural ca la noi un poet liric să fie acela care, exprimînd propriile sale gîndiri şi simţăminte zbuciumate, să exprime totodată starea de suflet (*l'état d'âme*) a epocii sale; şi am avut norocul ca ăst poet să fie nu numai liric, dar să fie şi un mare poet, să fie Mihai Eminescu.

Eminescu a fost oare un geniu, a fost numai un mare talent? Din nenorocire, aceste epitete sînt aşa de relative! Atît e sigur, că în exprimarea sentimentelor erotice ajunge uneori pînă la Musset, în exprimarea gîndurilor înalte pînă la Lenau — şi aceasta nu e puţin.

Sînt şi alte merite care îl pun pe Eminescu între cei aleşi, între marii artişti.

Eminescu, ca toţi marii poeţi lirici, care au făcut epocă într-o literatură, singur şi-a făurit instrumentul pentru creaţiunea lui, el a creat limba lirică necesară pentru exprimarea unor idei şi sentimente adînci, de care nici nu visa literatura trecută.

Al doilea, ca toţi marii artişti, Eminescu a fost profet prin arta lui, cu alte cuvinte el a exprimat idei, sentimente, stări sufleteşti care tocmai în urmă trebuiau să se dezvolte mai cu putere.

Aici e explicarea faptului pe care-l aduce d-l Panu şi căruia îi dă o explicaţie greşită, anume că Eminescu n-a fost băgat în seamă la început şi a devenit celebru după ce a înnebunit.

Cînd Eminescu a început să scrie, toate relaţiile sociale schiţate mai sus nu se dezvoltaseră încă în totul şi deci nici stările sufleteşti cărora ele dau naştere. Dar, cu marea sa inimă şi cu ochiul său profetic, el a văzut şi a simţit viaţa care se închega împrejurul său şi care trebuia să ia o dezvoltare mai mare mai tîrziu. Iată de ce Eminescu n-a fost înţeles de la început. Aceasta se întîmplă de altmintrelea mai cu toţi marii poeţi şi mai totdeauna din aceeaşi cauză.

Al treilea fapt care îl pune pe Eminescu în rîndul marilor artişti şi care îi dă dreptul la o glorie pe care trebuie s-o împartă cu puţini artişti, chiar în literaturile mai vechi, e tocmai faptul de care acuză d-l Panu curentul eminescian: lipsa de continuitate cu literatura trecută.

Să nu se creadă că fac paradoxe.

În adevăr, poezia lirică nu e un monopol exclusiv al epocii noastre, ea a existat în toate epocile literare însemnate; în vremea noastră, ea a luat o dezvoltare mare, a devenit mai bogată, mai profundă în exprimarea adîncilor şi zbuciumatelor sentimente.

Ţările culte însă, cu un bogat trecut literar, au avut şi o poezie lirică trecută bogată şi chiar epoci istorice întrucîtva asemănătoare cu epoca noastră, deci favorabile înfloririi liricii; astfel pomenim în treacăt epoca lirică a lui Petrarca. În alte ţări deci, un mare poet are predecesori şi în trecut şi uneori chiar în epoca lui; şi dacă orice mare artist reformator în arta sa făureşte el singur instrumentul creării, formează limba şi modul exprimării pentru creaţiunea lui, aceasta îi era mult mai greu lui Eminescu decît celor cu o literatură mai veche. *Eminescu n-a avut aproape predecesori.* Lirica, şi mai ales lirica erotică în literatura noastră trecută e nulă; e aproape nulă şi la Gr. Alexandrescu. La Alecsandri ea e gingaşă, frumoasă, dar superficială; şi zbuciumata lirică a lui Eminescu n-are nici o asemănare cu cea elegantă şi veselă a lui Alecsandri.

Iată deci opera lui Eminescu. Şi iată de ce el are atîta influenţă puternică, iată de ce a creat o şcoală, un curent dominator în literatura noastră, căruia i-a dat numele, şi iată de ce epoca noastră literară va fi numită epoca lui Eminescu.

Să vedem acum şcoala lui: ce sînt eminescienii, ce e curentul eminescian?

Înainte de a vedea ce e şcoala lui Eminescu, am face următoarea întrebare: oare fără Eminescu, dacă s-ar fi întîmplat o nenorocire ca el să moară în copilărie, curentul liric de azi ar fi fost el cu totul altul ori poate nici n-ar fi existat?

Neîndoielnic că da, ar fi existat. Ca formă ar fi fost întrucîtva inferior, ar fi purtat alt nume, dar ar fi avut aceleaşi caractere esenţiale. Şi acum cred că e uşor de văzut de ce.

Curentul Eminescu e produsul unei anumite stări sufleteşti, caracteristică pentru epoca noastră, şi deci curentul s-ar fi produs în orice caz. Independent de influenţa lui Eminescu, au scris pe atunci în aceeaşi di-

recție lirică : Zamfirescu, Ronetti-Roman, Nicoleanu — la acesta din urmă sînt versuri frumoase, admirabile, care prin frumusețe și energie se apropie de ale lui Eminescu. Nimeni dintre ei numai [că] n-a avut atîta talent ca să exprime aceleași idei și sentimente cu aceeași profunzime, cu aceeași strălucire.

Poetul eminescian nu exprimă anume simțăminte și gîndiri pentru că-i place Eminescu, ci îi place așa de mult și îi produce așa de mare impresie Eminescu pentru că exprimă anume gîndiri și simțăminte care îl zbuciumă și pe el, pe tînărul poet. Un scriitor de talent, eminescian, exprimă propriile sale gîndiri și simțăminte, nu gîndirile și simțămintele lui Eminescu — cu cîtă putere și originalitate, asta, natural, depinde deja de mărimea talentului. Numai acei lipsiți cu desăvîrșire de talent nu vor reuși să exprime propriile lor simțiri și gîndiri și de aceea vor transcrie pe Eminescu ; dar operele acestor lipsiți de talent, ca și ale acelora care scîncesc și plîng, fiindcă așa e moda, aparțin coșului redacțiilor — și aceștia, ori pe cine ar imita, ori de unde s-ar inspira, tot nuli vor rămînea.

Dar e absolut nedrept a nega personalitatea artistică la un Vlahuță, O. Carp, Duiliu Zamfirescu și la Beldiceanu, I. Păun, Traian Demetrescu, Popovici-Bănățeanul, Gheorghe din Moldova, A. [C.] Cuza, Stavri, Radu Rosetti, Gorun, Steuerman, Iosif, G. Ranetti, Cișman, Pavelescu și cîțiva alții.

Ceea ce face să fim așa de nedrepți și să negăm originalitatea eminescienilor e tocmai acea comunitate în modul de a simți și a gîndi impusă de însăși epoca în care trăim.

Natural că prin asta nu vreau să spun că Eminescu a monopolizat poezia lirică a epocii noastre și că modul de a simți și a gîndi al vremii noastre nu poate găsi și un mod deosebit de exprimare ; dar pentru aceasta se vede că nu s-a născut încă al doilea Eminescu. De altmintrelea cine ar putea să nege personalitatea artistică și originalitatea lui Vlahuță sau O. Carp ?

Ca să arăt cît de mult stăpînește un anumit mod de a gîndi și a simți întreaga poezie lirică a epocii noastre, voi aduce aici două exemple caracteristice :

D-l A. Macedonski, rivalul atît de învins al lui Eminescu, după cum se știe, toată viața s-a luptat împotriva acestuia. În opera poetică a d-lui Macedonski, atît de inegală, sînt și versuri frumoase, generoase, energice — și aceste versuri sînt cam eminesciene. Dar d-l Macedonski va protesta și va arăta că tot ce a scris e în afară de influența lui Eminescu. Cred — și aceasta face cinste originalității d-sale, dar dovedește și mai bine ceea ce susținem.

Dar d-l Macedonski a vrut să fie original cu orice preț, să nu se asemene deloc cu curentul dominant, și astfel, din originalitate în originalitate, a ajuns la poezia decadento-simbolistă-impresionistă-harmonistă. Dar decadentismul modern nu e altceva decît degenerarea liricii moderne înseși, e un termen la care trebuie să ajungă lirica în evoluția ei, e bătrînețea, degenerarea, decăderea liricii, e un termen deci la care trebuia să ajungă și lirica eminesciană. Astfel se poate zice, cu drept cuvînt, că d-l Macedonski, în lupta sa cu orice preț pentru a fi original, pentru a nu fi al epocii sale, pentru a nu fi eminescian, după mult înconjur ajunge eminescian decadent.

Iată altă pildă : d-l A. Bacalbașa dirija acuma un an, cu talent și cu mult brio, o foaie literară : *Adevărul literar*.

În această foaie, spiritualul scriitor își bătea joc cu multă vervă de văicărelile de „pleurnișeria“ * poeților eminescieni.

Dar A. Bacalbașa scrie uneori versuri, și versuri frumoase ; și în aceeași vreme, chiar cu sarcasmele împotriva plînsetelor poeților, Bacalbașa a scris o serie de strofe în proză care denotă un temperament de poet. În aceste strofe însă se exprimau niște sentimente atît de triste, întunecate, accente atît de plîngătoare încît întreceau pe ale multor eminescieni. Aici vedem deci cum chiar un om care pricepe neajunsurile unui curent literar și le arată ca atare dintr-un punct de vedere social mai înalt, cînd va voi și va putea să-și exprime sincer într-o formă artistică propriile sale sentimente, atunci se va arăta adesea că sentimentele lui adînci sînt cele dominante ale epocii.

* [smiorcăială.]

Eminescianismul, curentul eminescian, e deci un curent liric produs de o anumită epocă socială, de un anumit mod de a gîndi şi a simţi al acestei epoci, şi care, la rîndul său, exprimă acest mod de a gîndi şi a simţi. Şi tocmai aceasta îl face dominant.

Iar pentru d-l Panu curentul şi dominarea lui se datoresc invidiei şi lăcomiei de glorie a cîtorva poeţi şi complicităţii unui critic.

Şi acuma putem trece la însuşi remediul propus de d-l Panu împotriva sărăciei noastre literare.

IV
Remediul d-lui Panu

După toate dezvoltările făcute, să abordăm însuşi fondul articolelor d-lui Panu: pricina slăbiciunii literaturii noastre de azi şi remediul la această slăbiciune.

O întrebare va fi sugerată, desigur, în mintea fiecăruia. Literatura noastră de azi e slabă. Bine : dar cum poate fi pricina acestei slăbiciuni faptul că poeţii noştri nu se inspiră din poeţii renaşterii noastre literare şi nu îi imitează ?

Cum ?

Un tînăr poet, exprimîndu-şi simţămintele şi ideile proprii care îl chinuiesc, trăind în epoca producătoare de aceste simţăminte şi idei, avînd ca model un maestru, care a exprimat un mod analog de a gîndi şi a simţi, şi cu toate acestea acest tînăr a produs o operă slabă ; cum acelaşi tînăr, exprimînd simţăminte străine lui, dintr-o epocă moartă, şi imitînd poeţi slabi, prin ce minune va produce o operă de valoare ? Asta nici telepatia n-ar putea s-o explice.

Să imite ? Să se inspire ? Să aibă ca model ?

Dar ce anume să aibă de model un tînăr poet liric de azi ?

Să nu exagerăm, să nu luăm ca pildă lirica erotică de calibrul următor :

Zori de ziuă se revarsă
Şi ochii încă n-am închis ;
Cum să-i închid cînd ei varsă
Pîraie de foc aprins ?

Ah, moarte ! numai la tine
Scăparea mea poate fi :
Dar la necaz moartea vine ?
Şi omul poate muri ?

sau la Anton Pann :

Eu eram pe cotitură,
Stînd pe sub umbritură,
Cînd cu mîndră păşitură
Ea venea cîntînd din gură.

Of ! jurat să fie ceasul
Cînd plecai şi făcui pasul ;
Să fi căzut să-mi rup nasul
Decît să-i aud ei glasul.

Că de nu-i vedeam frumuseţea
Şi din ochii ei blîndeţea,
Nu m-ar fi coprins iubeţea,
Să-mi răpuie tinereţea.
ş.a.m.d.

Să nu luăm ca pildă poeziile acestea, deşi de calibrul lor sînt destul de multe. Nu, să luăm ca pildă poezia erotică a lui Alecsandri, cum e următoarea :

Cu Niniţa-n gondoletă
Cînd mă plimb încetişor,
Trecătorul din piaţetă
Ne priveşte-oftînd cu dor.

Atunci cerul se-nsenină,
Lucind vesel l-amîndoi,
Ş-Adriatica s-alină,
*Se alină pentru noi *.*

Poezia e gingaşă, frumoasă, elegantă, veselă.

Dar nu e oare clar, fără nici o teorie, că această poezie vorbeşte foarte puţin amorezatului de azi ? Iubirea e azi un simţămînt mai puţin vesel, mai adînc, mai zbuciumat ; şi aceasta într-un grad mai intens încă la un temperament de poet.

Iată de ce pentru exprimarea acestui sentiment azi sînt necesare versurile fascinante, chemătoare, hipnotice ale lui Eminescu :

*Cobori încet, aproape, mai aproape... ***

* [*Barcarolă veneţiană.*]
** [*Sonete, III.*]

Sau versurile molatice, voluptoase ale lui Vlahuță, sau versurile aproape isterice ale lui Beldiceanu.

În *Epoca literară* e retipărită o poezie a lui Văcărescu, *Imaginația*. Poezia e frumoasă. Imaginația și muzele apar poetului în chipul unor zîne. Frumoase, pline de veselie, de haz, ele presară flori, dansează învîrtindu-se în jurul poetului și-i dau tot *ce le cere*. Asta e muza lui Văcărescu.

Oare tot astfel e și muza poeților noștri de azi? Închipuiți-vă, mă rog, pe Vlahuță, Carp sau pe regretatul Beldiceanu sărind și învîrtindu-se cu muzele lor, dansînd cu ele vreun *pas de quatre* *... Vajnică poezie ar fi aceea! Și mai ales sinceră...

Muza poetului de azi e tristă și, cînd rîde, rîde între lacrimi; mai adesea îl face pe poet să plîngă; sau, despletită, cu brațele goale în jurul gîtului lui, plînge împreună cu el, amîndoi copii triști ai unei vremi nenorocite! Muza de azi e aceea din *Nopțile* lui Alfred de Musset.

Se înțelege că noi vorbim aici despre ceea ce este într-un mod necesar, nu despre aceea ce ar fi trebuit să fie; or fi pricepînd și poeții că veselia e preferabilă tristeții; decît, poezia lirică e izvorîtă din adîncurile sentimentelor, iar nu din socotință rece.

Dar sînt măcar multe poezii ca *Imaginația* lui Văcărescu?

Să ia ca model? Să imite? Dar ce să imite?

Să nu alegem noi, că s-ar putea zice că exagerăm; de aceea să luăm ca pilde modelele pe care ni le aduce *Epoca literară* pentru ilustrarea teoriei d-lui Panu; aceste modele au fost strînse și alese de un om de mare talent și de mult gust literar — Caragiale.

Mă uit la aceste modele și mă mir: ce ar putea anume poeții noștri să imite și de unde ar putea să se inspire?

Fabulele lui Alexandrescu sînt frumoase, dar fabula e un gen inferior și un gen literar mort — și nu noi vom reînvia morții. Încolo, ce să imite? Povestirile lui Pann, Bălăcescu, *Oițile lui Tirs* a lui Văcărescu?

* [una dintre figurile cadrilului.]

Închipuiți-vă numai pe Vlahuță, pe Carp inspirîndu-se din *Oițile lui Tirs*, pe regretații Beldiceanu, Traian Demetrescu avînd ca modele cvasipoeziile lui Bălăcescu, pe Duiliu Zamfirescu, Stavri, A. [C.] Cuza, imitînd și avînd ca model interminabilele povestiri ale lui A. Pann, cum Hogea a învățat să vorbească un măgăruș sau cum a făcut o sobă pe roți; iar toți avînd ca model și următoarea poezie a lui Pann, tipărită în *Epoca literară*:

Vîntul e veselitor
Mîhniților tuturor;
Vinul e doftorul bun
Boalelor de comun,
Balsamul celor răniți,
Odihnul celor trudiți.

Nostimă poezie am fi avut grație tuturor acestor modele!

Poezia noastră o fi acuma slabă; atunci ar fi ridicolă, barocă! Pornind pe această cale a inspirării și a imitării, poezia noastră de azi s-ar preface într-o adevărată caricatură.

Dar literatura trecută, mai ales pînă la Alecsandri și Alexandrescu, nu poate să aibă nici măcar o mare influență *indirectă*.

Și aici e locul să arătăm în cîteva cuvinte deosebirea între influența *directă* a unei opere de artă, care servă de model, care poate întrucîtva să determine o creare artistică, și între influența *indirectă*.

Influență directă exercită un mare poet asupra altora cînd e înrudit cu ei sufletește; această influența se va arăta atunci în lirică în modul de a exprima ideile, sentimentele și va determina școli deosebite: școala lui Lamartine, a lui Musset, Byron, Eminescu. În dramă, această influență directă se va arăta în modul de a trata caracterele, coliziunea de caractere și pasiune și va determina deosebirea, de pildă, între drama clasică a lui Corneille, Racine, drama romantică a lui Hugo, drama modernă a lui Ibsen. Numai aici, în această influență *directă*, poate fi vorba de inspirare, de imitare artistică. Această înrîurire directă se manifestă în însăși opera de artă.

Dar mai e și o altă influență, *indirectă*. Fiecare poet este și cititor ca oricare altul, și deci un admirator al marilor opere de artă ale tuturor timpurilor. Aceste opere

de artă trebuie să producă asupra lui o impresie puternică, neştearsă, care, perfecţionînd însuşi sufletul artistului, instrumentul creării, trebuie să influenţeze şi asupra creaţiunii, asupra operei sale. Această influenţă e inconştientă, nevădită nici pentru artist, nici pentru cititorii lui; dar totuşi ea este. Hrana artistică primită e prefăcută în organismul sufletesc al artistului şi se manifestă într-o creaţiune artistică neasemănătoare cu ea însăşi, după cum hrana materială în organismul material se preface în sînge, nervi, energie vitală.

Pentru un adevărat artist, această hrană sufletească primită din cărţi, din citirea operelor literare mari e mult mai puţin însemnată decît cea primită direct din viaţa înconjurătoare; dar totuşi are şi ea însemnătatea sa.

Goethe n-are influenţă directă asupra nuveliştilor germani de azi; influenţa lui Maupassant e mult mai însemnată; dar influenţă mare indirectă trebuie să aibă pentru că în Germania cine n-a citit şi n-a admirat nepieritoarele frumuseţi din marea operă a lui Goethe?

Din nenorocire, chiar influenţa *indirectă* a renaşterii noastre literare nu poate fi decît mică.

Dacă şi un talent mai mic poate exercita influenţă *directă* numai prin faptul înrudirii sufleteşti, prin faptul că exprimă acelaşi mod de a gîndi şi a simţi, pentru a putea avea influenţă *indirectă,* în sensul arătat mai sus, scriitorii trecutului trebuie să fie genii sau talente foarte mari, operele literare ale trecutului trebuie să fie opere nepieritoare, nepieritoare frumuseţi.

Unde avem noi aşa opere pînă la Alecsandri şi Alexandrescu? Şi chiar opera acestora este ea oare aşa de mare? Pe cît este, îşi exercită influenţa sa. După cum am zis, în tot ce se scrie se simte influenţa lui Alecsandri, care e doară întrucîtva creatorul limbii literare moderne.

De altmintrelea este un mare poet în trecutul nostru literar, care a avut şi are o influenţa indirectă şi chiar o influenţă directă asupra literaţilor şi poeţilor noştri. Acest mare poet e unicul, poate, care a exprimat în adevăr modul de a gîndi şi a simţi al poporului românesc; care n-a imitat — cîteodată copiat chiar — pe poeţii străini fără nici o relaţie cu viaţa înconjurătoare, cum au făcut atît de adesea poeţii renaşterii noastre literare.

Acest mare poet e însuşi poporul românesc în admirabilele lui poezii populare. D-l Panu nici nu pomeneşte despre dînsul. Ştie d-lui că pentru acest poet generaţia de azi are nu numai respect artistic, dar chiar un cult, cîteodată un cult exagerat? Şi aici vedem clar cum un poet, care poate şi trebuie să se impună unei generaţii de poeţi, se impune fără de ajutorul îndemnurilor patriotice şi al protecţiei criticilor.

Dacă e ceva şi mai straniu decît învinuirea poeţilor că n-au imitat pe poeţii renaşterii noastre literare şi nu s-au inspirat dintr-înşii, e învinuirea făcută criticii — care, după d-l Panu, e *marele vinovat* în această nesocotire a poeziei trecute — că ea trebuia să explice poeţilor noştri de azi poezia trecută şi să-i facă s-o admire; şi n-a făcut-o. Dar mai întîi, ca să sugereze pentru Conachi, Văcărescu, Ţichindeal etc. atîta admiraţie profundă încît aceasta să poată determina crearea poetică, critica însăşi trebuie să aibă acest entuziasm şi admiraţie; altfel ar minţi. Şi, dacă nu le are, cum poţi să-i găseşti vină? Doar Conachi, Mumuleanu, Budai-Deleanu, Ţichindeal n-or fi în afară de discuţie, ca Shakespeare, Dante şi Goethe!

Dar să presupunem că un critic a înţeles frumosul din literatura veche şi l-a explicat altora. Sînt oare suficiente toate demonstrările criticii pentru a excita o admiraţie atît de profundă încît să influenţeze crearea artistică? Nicidecum. Această admiraţie profundă a artistului e şi dînsa tot atît de spontanee, mai ales în poezia lirică, ca şi creaţiunea însăşi. Şi, dacă tinerii noştri poeţi, citind pe poeţii trecutului (şi doar şi în şcoală sînt obligaţi să înveţe bucăţi alese din ei), nu se pătrund de această admiraţie, prin ce minune ar putea să le-o insufle critica?

Dar cum rămîne cu *continuitatea?* „În domeniul literaturii — zice d-l Panu — trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual..." Dacă ar fi trebuit să fie o *continuitate fatală,* ar fi fost şi la noi; şi d-l Panu se plînge de contrariul?

În *dezvoltarea noastră socială* am sărit brusc dintr-o stare socială în alta, fără atîta pregătire ca în alte ţări; nouă ne lipseşte *continuitatea* în toate domeniile vieţii. Avem noi oare această continuitate pe terenul material,

unde de la un plug de lemn am sărit la mașini agricole, de la căruța proastă la drum-de-fier ; o avem noi oare pe terenul intelectual, unde de la învățătura sărăcăcioasă de odinioară am sărit la cele din urmă manifestări științifice ale spiritului omenesc ; avem noi această continuitate pe terenul moravurilor ? Și, cînd toată viața noastră socială vădește această lipsă de continuitate, cum ar putea manifestarea literară, care e reflexul vieții, să n-o aibă ?

Dar respectul pe care trebuie să-l aibă poeții tineri pentru predecesorii lor !

Să ne înțelegem mai întîi despre ce fel de respect e vorba aici sau, mai bine, despre ce fel de manifestare a respectului. Dacă e vorba ca acesta să se manifeste prin inspirare și imitare artistică, atunci foarte bine fac poeții noștri că n-au acest fel de respect pentru poeții din trecut.

Dar de cînd oare respectul și admirația pentru predecesori trebuie să se manifeste prin imitare ?

Acei oameni primitivi, care întîi au găsit modul de a produce o scînteie de foc prin frecarea a două bucăți de lemn, au făcut cea mai mare descoperire de cînd trăiește omenirea, au făcut posibilă toată dezvoltarea ulterioară a omenirii. Și geniul grec a simțit aceasta și i-a îndumnezeit pe acești inventatori primitivi, personificîndu-i în zeul Prometheus, cea mai mare creație a spiritului poetic religios. Dar această venerație, care merge pînă la îndumnezeire, n-a făcut, sper, pe nimeni să imite pe oamenii primitivi și, din prea mare respect pentru *continuitate,* nimeni nu va freca două lemne, pînă i-or ieși ochii din cap, pentru a aprinde o țigară.

Precum vedem, a respecta pe predecesori nu vrea să zică deloc a-i imita, ci a le recunoaște meritul pentru tot ce au făcut în epoca lor.

Dacă și acest respect ar lipsi la unii din literații noștri, ar fi foarte regretabil ; acești literați n-ar fi nici culți, nici inteligenți.

În evoluția unei literaturi se poate ca o operă de mai puțină însemnătate artistică chiar să fi avut mai mare influență asupra dezvoltării literare decît o operă mai însemnată. A cunoaște importanța relativă a scriitorilor trecutului e, desigur, foarte interesant. Un om cult, fie

el literat sau ba, trebuie să cunoască amănunțit istoria literaturii țării sale, după cum trebuie să cunoască și istoria ei politico-socială. Dacă la noi lipsesc încă aceste cunoștințe vina nu e a acelora pe care d-l Panu îi învinuiește.

La noi nu există încă o istorie mai detaliată a literaturii, nu există încă o ediție critică a scriitorilor mai vechi ; căci chiar cei neînsemnați din punctul de vedere estetic pot avea o valoare istorico-literară.

Mare însemnătate estetică nu va avea o lucrare în acest sens, căci ceea ce e important în această privință se cunoaște deja, dar va avea însemnătate istorico-literară și lingvistică.

Pentru a scoate la lumină o atare lucrare nu e nevoie nici de talent, nici de vocație artistică, ci de munca stăruitoare și continuă a cîtorva muncitori conștiincioși ; trebuie mijloace, și mijloace multe, și cine altul e *obligat* să facă această operă decît Academia, care în definitiv altă însărcinare nici nu are și care dispune de mijloace imense ?

Pe de altă parte, și școala ar trebui să dea în programele ei mai mare loc studiului literaturii trecute.

V

Ce-i de făcut ?

Dar oare nu există nici un remediu pentru sărăcia noastră literară de azi ?

Pentru a găsi leacul, trebuie totdeauna să cunoaștem pricinile boalei, și aceste pricini ale sărăciei noastre literare au fost lămurite de critica noastră, așa săracă cum este, și au fost lămurite, pare-mi-se, cît se poate de satisfăcător. Prima pricină e lipsa de genii sau de mari talente.

Împotriva acestei pricini n-ai ce să faci : geniile sînt totdeauna rare, sînt fericite accidente, și doar nu prin faptul că ne vom întoarce la tradiția largă și variată a literaturii trecute vor începe femeile române să nască genii !

E vorba așadar numai de talentele pe care le avem și numai despre ele vorbește și d-l Panu.

Şi e de netăgăduit că avem talente.

Avem talente însemnate, ca al lui Coşbuc, Caragiale, Vlahuţă, avem talente ca Delavrancea, O. Carp, Duiliu Zamfirescu; toţi pe care i-am pomenit sînt oameni de mai mult sau mai puţin talent. O nuvelă a lui Bujor, *Mi-a cîntat cucu în faţă*, ar fi fost remarcată şi într-o literatură mai bogată ca a noastră; tînărul care scrie sub pseudonimele Tomşa sau Toma are talent, şi mult talent; H. Lecca e un om de talent; A. Bacalbaşa are fără îndoială talent literar; de asemenea Teleor, Basarabeanu, V. Morţun, Sofia Nădejde şi alţii; nu mai vorbesc de cei mai bătrîni, cum e d-l Hasdeu, un om de talent mare, superior.

Dacă toate aceste talente s-ar putea dezvolta pînă la marginile indicate lor de natură, dacă ar fi putut să producă tot ce potenţial a fost sădit în ele, natural că am fi avut o literatură mai însemnată — în orice caz mai bogată decît cea de azi.

Care sînt deci pricinile ce împiedică această dezvoltare literară?

Prima e piedica materială. Un literat la noi nu poate trăi din munca de literat; deci literatura nu poate să ajungă o profesie, şi de aici — diletantism. Pe de altă parte, ocupaţiile grele, distrugătoare, prozaice omoară avîntul artistic.

Altă pricină şi mai importantă e totala lipsă de entuziasm pentru literatură; în ţara noastră n-avem cititori. Atenţia publicului cult e îndreptată cu totul în altă parte. Politica îi absoarbe pe toţi. Cel mai neînsemnat fapt politic pasionează opinia publică mai mult decît zece poezii frumoase. Lupta pentru existenţă şi lupta pentru a parveni absorb toate puterile păturii aşa-zise culte.

Numai o atmosferă de entuziasm însă poate ajuta dezvoltarea talentelor, poate face posibilă o eflorescenţă artistică.

Altă pricină însemnată e concurenţa literaturii franceze, şi în genere a literaturilor străine. Aceasta e pentru literatura noastră tot aşa de fatală ca şi concurenţa industriei străine pentru industria noastră. Publicul cult citeşte la noi franţuzeşte, cîteodată chiar mai bine decît româneşte; deci, întrucît are nevoie de hrană estetică, el poate să şi-o îndestuleze dintr-un izvor atît de bogat

cum e literatura franceză. Toate îndemnurile patriotice de a consuma producţiunile naţionale vor fi şi mai puţin eficace în ceea ce priveşte literatura decît în ceea ce priveşte industria; pentru că atîrnă de voia mea să consum un articol industrial mai prost din producţia naţională, dar nu atîrnă de voia mea să gust o nuvelă slabă fiindcă e scrisă de un român.

Citirea literaturilor străine face ca publicul nostru cititor să devină foarte exigent faţă de literatura română plăpîndă, să-i aplice norme de comparaţie şi să-i pună cereri pe care, natural, ea nu le poate satisface.

De aici o nesocotire, nedreaptă dacă vreţi, dar foarte explicabilă, a tinerei noastre literaturi. Chiar scriitorii români mai de talent şi mai bătrîni, care, în virtutea iluziilor fireşti ce şi le face fiecare artist despre propria sa lucrare, cred că opera lor e la nivelul literaturilor străine, cînd e vorba de a judeca opera altuia, îi aplică imediat, ca termen de comparaţie, operele similare străine şi i-l aplică cu toată vigoarea invidiei profesionale. Rezultatul e că opera începătorului e maltratată oribil.

În astfel de condiţiuni materiale şi morale trăieşte şi se dezvoltă literatura noastră.

Ce să ne mai mirăm deci de sărăcia noastră literară şi să-i căutăm pricinile D-zeu ştie unde, cînd ele sînt aşa de aproape? Mai degrabă ar trebui să ne mire că ea nu se găseşte într-o stare şi mai rea.

Natural că aceleaşi sînt pricinile stării triste şi a criticii noastre. Pentru prosperarea criticii se cere, încă mai mult decît pentru poezie, o atmosferă de entuziasm; pentru prosperarea criticii e nevoie şi de existenţa unor însemnate producţiuni artistice. O critică, în sensul modern al cuvîntului, poate să fie făcută numai scriitorilor care, în opera lor, şi-au manifestat întreaga personalitate artistică; — avem noi multe de aceste opere?

În aşa condiţiuni poate să se dezvolte, de bine, de rău, critica-recenzie, dar nu cea modernă.

În trecutul nostru literar avem două epoci interesante pentru critica modernă. Prima e epoca Alecsandri—Alexandrescu şi alţii, a celor de la 1848; critica acestei opere ar putea reînvia o întreagă epocă istorică. A doua operă şi mai interesantă e poezia poporului nostru; critica ar putea reînvia aci psihologia poporului românesc, cu toată viaţa lui tristă, nemîngîiată. Dar pentru aceste

opere trebuie ani şi ani de muncă, de muncă liniştită. Şi cine ar putea s-o facă la noi, chiar dintre aceia care au aptitudinea necesară? Cei bogaţi n-au grija literaturii, cei săraci n-au ce mînca.

În afară de aste două opere, literatura epocilor precedente, după credinţa mea, nu poate da material pentru o lucrare critică în sensul modern al cuvîntului. Întîi, pentru că în această literatură nu există o operă artistică de o valoare însemnată; şi al doilea, pentru că şi ceea ce are valoare artistică e, în mare parte, imitaţie din literaturile străine, fără nici o relaţie cu viaţa românească de atunci.

Gîndească-se numai cititorii noştri ce relaţie există între muzele şi idilele lui Văcărescu, între erotica acestuia şi a lui Conachi, o erotică imitată din străinătate, uneori pornografică, şi între viaţa noastră patriarhală de atunci? Ce relaţie aveau toate aceste: *Către Leandru ce nu vine* sau *Eloiza către Abelard* ale lui Conachi cu viaţa ce-l înconjura? De altminteri, aceasta e credinţa mea. Crearea critică e şi ea liberă; şi dacă se va pătrunde cineva de opera poeţilor mai vechi pentru o lucrare critică cu atît mai bine pentru el!

Dar soluţia! Unde e soluţia? Ce e de făcut pentru ridicarea nivelului literaturii noastre în toate manifestările ei?

Oh, ştiu; pe cititori îi interesează mai ales soluţiile, şi aceasta cu drept cuvînt; din nenorocire însă, în sensul în care le caută cititorii, ele nu există.

O, dacă iscoditorii de soluţii ar putea să găsească remedii pentru o stare intelectuală, care e legată de întreaga stare socială a unei ţări! Astfel de soluţie numai vremea o poate aduce. În privinţa materială, ce e drept, se făcuse o propunere ca statul să intervină şi să dea subsidii, să instituie pensii pentru poeţi.

O propunere mai detestabilă, mai degradatoare nici nu se poate închipui.

Dar, dacă nu se poate da o soluţie, un sfat bun se poate da literaţilor, poeţilor noştri.

Opera artistică, şi mai ales cea lirică, fiind expresiunea însăşi a personalităţii sale, artistul să caute să-şi perfecţioneze această personalitate printr-o cultură mai vastă, prin sentimente şi idealuri mai înalte.

Acest sfat, pe care l-am dat mai demult, a făcut mult sînge rău *confraţilor* mei. Ei au protestat că sfătuiesc pe poeţii noştri să pună socialismul în versuri.

Oamenii aceştia nu pricep cel puţin atîta, că lirica, despre care era vorba acolo, e o exprimare a sentimentelor, ideilor şi idealurilor poetului însuşi, şi deci a se pătrunde de sentimente şi idealuri mai înalte înseamnă o lirică mai înaltă. În altă ţară, mai cultă, sfatul ar părea că se înţelege de la sine, poate [părea] chiar banal — la noi a ridicat proteste şi discuţii.

Al doilea sfat ar fi să citească mai mult, să capete mai multă cultură artistică literaţii noştri! Cunoştinţa aprofundată a tuturor maeştrilor literaturilor mari: Homer, Dante, Goethe ş.a.m.d. lărgeşte orizontul artistic, înalţă sufletul, perfecţionează însuşi instrumentul creării artistice. Această cultură largă va exercita asupra creării artistice ceea ce am numit *influenţă indirectă.* Citirea literaturii vechi române, desigur, nu poate exercita nici pe departe atîta influenţă indirectă; totuşi o poate exercita întrucîtva şi mai ales poate înrîuri în bine limba literară; de aceea această citire e negreşit folositoare.

Al treilea sfat important e să studieze toate literaturile străine contemporane nouă, literaturile de azi ale popoarelor civilizate. Aici poate fi deja vorba de model, de inspirare, de imitare artistică. Iată în adevăr un izvor imens, variat, nesecat, din care se pot inspira literaţii noştri.

Şi făcînd aşa vor fi logici, vor rămîne în armonie cu toate celelalte ramuri ale vieţii noastre.

Noi ne inspirăm de la Europa occidentală în politică, în economie, în ştiinţă, în moravuri; trebuie deci, natural, să ne inspirăm tot de acolo şi în literatură, care e un reflex al celorlalte manifestări.

Ştiu că nu se potriveşte tocmai [bine] una cu alta, că adevărurile ştiinţelor sînt deopotrivă obligatorii pentru fiecare, pe cînd o operă artistică se deosebeşte de la om la om, de la un popor la altul. O ştiinţă naţională nu poate exista, o artă naţională, da. Aşa e.

Decît viaţa modernă: drumurile-de-fier, telegraful, relaţiile continue între feluritele naţiuni, gazetele, revistele, care pun în legătură pe oamenii culţi ai întregii lumi civilizate, şi în general condiţiunile asemănătoare de viaţă economico-socială, morală, toate acestea creează

la clasele culte ale tuturor națiunilor civilizate un mod mai mult ori mai puțin asemănător de a gîndi, de a simți, ceea ce într-un cuvînt francezii numesc *„l'état d'âme"* al omului modern.

Această viață socială de azi și acest *„état d'âme"* modern tind mai mult să formeze din toate literaturile o mare literatură internațională. Ele fac ca opera unui scriitor să fie gustată uneori mai bine în alte țări decît în țara lui ; ele fac posibil acest fenomen straniu că un scriitor mare al unei națiuni, curînd după apariția lui, trece triumfal prin toate literaturile națiunilor civilizate, găsind pretutindeni imitatori, făcînd școală ; ele fac ca Sully Prudhomme să vorbească mai mult sufletului nostru decît Conachi, Văcărescu, Bălăcescu, Pann ; ele fac ca literaturile tuturor țărilor civilizate să fie acum așa de influențate una de alta și ca fiecare scriitor străin să se adape din acest imens izvor internațional.

Influența reciprocă a scriitorilor și a literaturilor străine e enormă și uneori se manifestă aproape fantastic. George Sand a avut o colosală influență asupra scriitorilor tineri ruși. Dostoievski povestește cu ce impaciență nebună așteptau ei apariția unui nou roman al lui George Sand și cu ce evlavie religioasă îl citeau. Dar pe terenul rus romanul lui George Sand se preface în roman naturalist, în sensul bun al cuvîntului, și acest roman rus influențează, la rîndul său, așa de mult romanul naturalist francez, încît marele Maupassant se declară discipol al lui Turgheniev. Astfel s-ar putea zice că romantica George Sand influențează romanul naturalist francez prin intermediul romanului rus.

Literaturile scandinave, care s-au dezvoltat sub influența literaturii clasice germane, au acum o influență considerabilă asupra literaturii actuale a Germaniei.

Dar ce să mă vorbim de alții ! *Oare nu e aceasta tocmai adevărata noastră tradiție literară ?*

Scriitorii renașterii literare n-au imitat ei cît au putut pe străini, traducîndu-i chiar uneori fără a arăta izvorul ?

Cei mai mari poeți ai noștri : Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, nu s-au inspirat ei, n-au imitat ei pe străini pînă a fi acuzați de plagiat, și nu sînt ei oare cu toate acestea adevărați poeți români ? Marea deosebire între modul actual de inspirare și imitare artistică din literaturile

străine și cel de pe vremea renașterii noastre literare e următoarea :

Atunci, pe vremea renașterii noastre literare, viața socială a țării noastre nu semăna deloc cu viața popoarelor civilizate și deci, inspirîndu-se și imitînd o literatură produsă de o viață socială atît de diferită, literații de atunci au creat o operă fără nici o relație cu viața țării lor *.

Pe cînd acuma, viața noastră socială, fără să fi ajuns pe a popoarelor civilizate, dar totuși semănînd cu a acestora, modul de a gîndi și a simți semănînd de asemenea, inspirarea din literaturile străine nu împiedică deloc ca opera creată să fie și națională. Astfel e opera lui Eminescu, care s-a inspirat așa de mult din lirica germană.

În nuvela lui Caragiale *Leiba Zibal* ** și în drama *Năpasta*, influența lui Dostoievski e destul de vădită, ceea ce nu împiedică deloc ca nuvela și drama să fie și frumoase, și opere românești.

*

Noi am vorbit pînă acum aproape exclusiv de poezia lirică, așa de potrivită pentru epoca noastră.

Dar cu toată această potrivire, poezia lirică, chemată să exprime cele mai profunde sentimente și cele mai zbuciumate gîndiri ale omului modern, nu poate prin însuși caracterul ei să exprime și lupta grea pentru viață și coliziunea de pasiuni, de interese, coliziunea de caractere.

Pentru exprimarea acestei vieți, atît de bogată, a omului modern, s-a creat și a luat o mare dezvoltare un alt gen literar, superior : romanul.

Romanul bate la ușa literaturii române, și pentru roman n-avem măcar un singur model valabil în literatura noastră trecută.

În literatura internațională modernă, în acest imens laborator, unde sentimentele, ideile omenirii de azi iau corp și suflet în creații artistice, acolo trebuie să caute literații noștri poeți, prozatori, critici, modele de imitat

* O excepție trebuie de făcut pentru un poet cum e Pann, un adevărat scriitor național ; dar scrierile lui Pann sînt de un gen literar inferior.

** [*O făclie de Paște.*]

(pe cît poate fi vorba de imitare în artă), acolo trebuie să caute inspirație, acolo e un izvor imens, nesecat, acolo e și remediul împotriva „uniformității ideațiunii", lipsei de variație în exprimarea sentimentelor ș.a.m.d.

Se înțelege, e un remediu pe cît poate fi vorba acuma de remediu pentru literatura noastră, care trăiește în condițiuni atît de ucigătoare.

*

Am sfîrșit cu discutarea acelor părți din articolele d-lui Panu care au interes general, un interes literar.

Sînt atinse și alte chestii acolo, care, după părerea mea, n-au vreo însemnătate. Așa, d-sa crede foarte păgubitoare pentru literatura noastră *coteriile* literare și spiritul de exclusivism, care se dezvoltă în ele. E adevărat ; decît, înseși coteriile literare, și mai ales răul pe care-l aduc literaturii la noi, sînt mai curînd rezultatul lîncezelii literare decît pricina ei. Coterii literare sînt și în străinătate, dar acolo, afară de rău, aduc și un bine — excită emulația.

De altmintrelea, ce e drept e drept, spiritul de gașcă a ajuns la noi așa de departe încît un literat român, cînd nu parvine să facă o gașcă literară cu literați în viață, o face cu cei morți.

ASUPRA ESTETICII METAFIZICE ȘI ȘTIINȚIFICE [10]

În numărul festiv al *Convorbirilor literare*, un număr ce a fost tipărit la aniversarea a 25-a a acestei reviste, sînt două articole de polemică, amîndouă îndreptate în contra mea [11].

Această cinste excepțională, precum și faptul că unul din articole a fost iscălit de d-l Maiorescu, ar fi trebuit să mă facă să răspund imediat, cu atît mai mult cu cît în general n-am obiceiul de a tăcea cînd mi se fac observații critice.

Meseria de scriitor, ca orice meserie, are și ea obligațiile sale și una din aceste obligații mai de căpetenie e să-ți aperi vederile expuse dacă urmezi a crede că sînt adevărate, iar dacă te-ai convins că sînt false, atunci să-ți recunoști sincer și cinstit greșeala.

Se înțelege, sînt cazuri cînd cel care-ți face observări polemice nu merită nici un răspuns, și în acest caz datoria de a răspunde se preface în datoria de a tăcea ; acum însă nu sîntem deloc în această situație, cel puțin pe atît pe cît e vorba de d-l Maiorescu, căruia dacă nu i-am răspuns pînă acuma pricina este că n-am avut unde.

De la încetarea revistei *Contemporanul* din Iași n-am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aș fi putut să răspund într-o gazetă ; dar un articol care se împarte în zece sau cincisprezece numere ale unei gazete nu e citit nici de acei puțini cititori care ar avea bunăvoința să citească articolele de polemică științifică.

Tocmai așa a trecut nebăgat în seamă un admirabil articol din *Lupta*, semnat *G.I.* și unde e analizat în fond tot articolul d-lui Maiorescu.

*

Înainte de a răspunde în fond, trebuie să fac rezervele mele în privința tonului articolului d-lui Maiorescu și felului d-sale de a polemiza.

D-l Maiorescu o ia cu mine prea de sus, de sus de tot, mă trimite la manualele de școală, zice că sînt inocent în materie și chiar sfîrșește articolul cu fraza : „Las-o mai domol unde nu te pricepi".

Îndrăznesc a crede că ăst ton polemic e foarte greșit. Și nu e greșit în sensul că în general nu poate să fie întrebuințat în polemică, o, nu ! mai mult decît oricine sînt în contra polemicii *à l'eau de rose* *, dar e greșit în cazul de față pentru că nu se potrivește. Numai atunci ar fi potrivit acest ton polemic cînd adversarul e în adevăr ignorant, nepriceput etc. — Atunci e foarte natural să-l trimiți la manualele de școală. Dar crede oare d-l Maiorescu că în toată Țara românească va găsi cinci cititori așa de naivi încît să creadă cu tot dinadinsul că sînt așa de ignorant și nepriceput cum vrea să arate d-sa... ? Și nu vede oare d-l Maiorescu că tonul prea de sus și poza prea marțială pot fi luate drept o dovadă de lipsă de argumente ? ceea ce, desigur, nu poate fi în interesul d-sale.

Dar mai e și altceva.

În țara noastră sînt unul din cei dintîi care au zdruncinat teoriile metafizicii estetice și aplicarea lor la critica literară. E o întîmplare ! S-a făcut în lipsa unuia mai destoinic ! Fie ! Dar așa este. Un om inteligent, citind articolul d-lui Maiorescu va trebui, desigur, să-și facă următoarea reflecție : dacă Gherea e un om atît de ignorant și nepriceput, cît de șubrede dar trebuie să fie teoriile estetice ale d-lui Maiorescu dacă chiar Gherea a putut să le zdruncine !

Cum vedem dar, tonul polemicii a greșit chiar din punctul de vedere al intereselor d-lui Maiorescu. Și care e dovada pe care ne-o dă d-sa pentru a arăta ignoranța mea ?

* [cu apă de trandafiri, adică polemică „cu mănuși".]

Că nu cunosc proveniența teoriilor d-sale estetice, care își trag originea de la Platon, pe cînd eu, citind frazele nebuloase din articolele d-lui Maiorescu, am zis că aceste fraze ar fi mai bine lăsate nemților, deci am crezut că teoriile d-sale sînt de origine nemțească.

Nu-i vorbă, chiar de n-aș cunoaște această origine, mare pagubă n-ar fi ; dar dovadă că cunosc teoria platoniană e că am expus întrucîtva această teorie în articolul *Asupra criticii metafizice și științifice* *, studiu care a fost scris tot în contra teoriilor estetice ale d-lui Maiorescu, expuse de d-l Bogdan. Acel studiu a fost tipărit alăturea cu articolul la care răspunde d-l Maiorescu. După ce expun în cîteva cuvinte esența teoriei platoniene, adaug : „Această fantezie (teoria estetico-platoniană), cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon". Așadar, am știut perfect proveniența și dacă am zis că expresiile nebuloase trebuie lăsate nemților e pentru că d-l Maiorescu n-a adus în țară estetica direct platoniană, ci varianta ei schopenhaueriană și kuno-fischeriană.

De cînd d-lui, pentru a ilustra ignoranța mea în chestia esteticii platoniane, ne aduce exemplu pe un individ care nu știa cine e Shakespeare, atunci ce poți să faci decît să întrebuințezi propria frază a d-lui Maiorescu : „Ce poți să faci cu asemenea lucruri ? Le constați și treci mai departe".

Să trecem și noi mai departe și să ajungem la fondul articolului.

Dar mai înainte să restabilim faptele.

D-l Maiorescu, acum vreo 8 ani, a scris două articole în *Convorbiri literare* : unul *Asupra comediilor lui Caragiale*, altul *Poeți și critici* [12]. Ca răspuns la aceste articole, am tipărit în *Contemporanul* și retipărit în al doilea volum al criticilor mele un articol, *Personalitatea și moralitatea în artă* **. În acest articol am discutat părerile d-lui Maiorescu asupra unor chestiuni de o mare importanță, cum e morala în artă, însemnătatea idealurilor sociale în artă etc. Între altele am susținut că vederile estetice ale d-lui Maiorescu sînt metafizice, ter-

* [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 247—278.]

** [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 279—307.]

minologia grea și improprie și am arătat mai multe contraziceri între cele două articole.

După un interval de 6 ani, d-nul Maiorescu îmi răspunde în n-rul festival al *Convorbirilor literare*. Răspunsul d-sale însă nu atinge deloc principalele părți ale articolului meu, ci în întregimea lui se mărginește a răspunde la două fraze ale mele, una în privința terminologiei (emoțiunile impersonale), alta care explică relațiunea dintre rău și egoism, și în sfîrșit vrea să arate că în articolele d-sale n-a existat contrazicere în privința personalității și impersonalității în artă.

Așadar, întregul răspuns se referă la două expresii și o contrazicere. Se va fi convins d-l Maiorescu că în toată cealaltă parte a articolului am dreptate ori n-a vrut să o discute? Nu știu — constat faptele. De aici urmează însă că, chiar de ar fi avut dreptate d-l Maiorescu în privința cîtorva expresii și unei contraziceri, totuși articolul meu în mare parte ar rămîne neatins.

Așa, de pildă, să luăm chestia contrazicerilor.

În articolul meu, la care răspunde d-l Maiorescu, după ce constat contrazicerea fundamentală dintre două articole, urmez așa: „Mai sînt și alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală nu e artist, ci pseudoartist; în al doilea ni se zice că simțirile ce primește un adevărat poet sînt «așa de *personale* încît... chiar acumulîndu-se și revărsîndu-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet». În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sînt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăvește pe Victor Hugo, «încoronarea geniului francez», pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic! În articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sînt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostașii noștri* scrisă tocmai pentru ziua solemnă a biruințelor noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se zice, în sfîrșit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficțiunilor și că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă, ca patriotism ad-hoc, — în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele: «șovinismul gintei latine și ura contra evreilor el le-a reprezentat»". (*Studii critice*, vol. II, p. 67.)

Deci, chiar dacă d-l Maiorescu ar fi justificat contrazicerea în privința personalității și impersonalității, ar rămîne totuși mai multe contraziceri clare, pe care nu poți să le înlături prin nici o teorie nebuloasă.

Dar să vedem acuma dacă d-l Maiorescu are dreptate cel puțin în partea aceea la care a răspuns și care desigur i-a părut d-sale partea cea mai slabă a articolului meu.

D-l Maiorescu citează următorul pasaj din articolul meu: „Aceste expresii grele, metafizice, mai sînt și neexacte. Să luăm vorba «emoțiune impersonală». Emoțiunile sînt în general cît se poate de personale, fiindcă sînt urmarea unei ațîțări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană".

La acest pasaj din articolul meu, d-l Maiorescu face următoarea întîmpinare critică:

„Ce curioasă observare face aici d-l Gherea! De ce adecă ar fi neexactă expresia: «emoțiune impersonală»? Fiindcă toate emoțiunile se petrec într-o persoană și prin urmare nu pot fi decît personale? Dar după acest soi de vorbă, tot ce gîndește un om, tot cuvîntul ce-l rostește, ar trebui numaidecît să fie numit personal, fiindcă se petrece în organismul lui individual. Și prin urmare nu s-ar mai putea zice în bună și lămurită limbă românească, de ex., opinia ce o arată d-l X nu este personală, a lui, ci a luat-o orbește din cutare carte sau de la cutare om. Căci ar avea cineva dreptul să întîmpine: nu este exact, fiindcă orice exprimare a unei opinii se petrece cu necesitate în organismul individual al celui ce o exprimă și prin urmare este personală, a lui?" (p. 888).

Nu știu dacă observarea mea e curioasă, dar desigur e curios cum d-l Maiorescu face confuzie între două fenomene psihice deosebite: idei și emoțiuni. Cum! Fiindcă în bună și lămurită limbă românească se poate zice că d-l X a împrumutat cutare idee ori cutare opinie de la d-l Y, s-ar putea zice că d-l X a împrumutat bucuria, spaima, frica de la d-l Y? Tocmai buna și lămurita limbă românească a știut, cum vedem, să facă deosebire între feluritele fenomene psihice, cum sînt ideile și emoțiunile, deosebire pe care n-o face d-l Maiorescu. Ideile, noțiunile, adevărurile fiind mai generale, afectînd mai puțin viața vegetativă a individului, a persoanei, despre ele în adevăr

s-ar putea zice că sînt impersonale. „*Omul e muritor, de două ori două fac patru*“ sînt adevăruri deopotrivă pentru toți oamenii normal organizați. Emoțiunile însă, frica, bucuria, spaima, iubirea, deși sînt simțăminte analoage la toți oamenii, dar fiecare le simte așa de deosebit ca grad și ca fel încît lor li se cuvine de bună seamă termenul de *personale*.

Ilustrul învățat englez Henry Maudsley zice :

„Emoțiunile influențează mai puternic organismul decît ideile, findcă ele înfățișează o mișcare internă mai violentă și fiindcă toate funcțiunile vegetative sînt mai adînc implicate în originea lor, în firea și manifestarea lor“ *. Și mai departe : „Căci aceea ce revelează natura esențială a individului este sentimentul sau viața afectivă“ **. Și tocmai pentru că emoțiunile revelează natura esențială a individului, a persoanei, și tocmai pentru că emoțiunile implică mai mult viața vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut și credem termenul „emoțiune impersonală“ un termen impropriu, o expresie neexactă.

Dar d-l Maiorescu precizează încă o dată ce înseamnă cuvintele „emoțiune impersonală“ : „Numai o emoțiune impersonală face pe om *să se uite pe sine* (subliniat în text), de aceea se și numește impersonală“. Dar în orice act pasional și în multe acte fiziologice omul se uită pe sine ca persoană. Le vom numi oare pe toate impersonale ? Dar atunci și un criminal care, săvîrșind crima, se gîndește la crimă și nu la persoana sa va fi impersonal. Vom avea deci criminali și crime impersonale. Și iarăși cînd un om mănîncă bucate bune și în actul mîncării se uită pe sine, gîndindu-se și fiind preocupat numai de mîncare, acest om mănîncă impersonal. Pentru că una din două : ori starea fiziologică a foamei, a setei, actul mîncării implică prea mult viața fiziologică și viața vegetativă a individului pentru ca să putem vorbi de impersonal — și atunci, cum am văzut, nu s-ar putea întrebuința acest termen nici la emoțiune, care de asemenea implică prea mult viața vegetativă individuală, — ori, cu toate că emoțiunile implică așa de mult viața vegetativă individuală, se poate întrebuința expresiunea

* *Physiologie de l'Ésprit* [*Fiziologia spiritului*], p. 326.
** *Ibid.*, p. 327.

„emoțiune impersonală“. Și atunci făcînd încă un pas, vom zice : foame impersonală, mîncare impersonală.

Iată cîteva argumente pentru care am crezut și cred improprie și neexactă expresiunea : „emoțiune impersonală“, deși această expresiune e întrebuințată nu numai de d-l Maiorescu, ci și de unii scriitori străini, chiar nemetafizici.

„Ce mai ceartă de cuvinte !“ va zice d-l Maiorescu. Așa e ! Dar oare eu ridic această ceartă prin faptul că în trei rînduri am atras atenția că termenul este impropriu, sau d-l Maiorescu, care din zece pagini consacră două acestei discuții și chiar sfîrșește cu cuvintele : „Am insistat asupra acestei prime obiecțiuni a d-lui Gherea, fiindcă este din capul locului hotărîtoare“.

După „emoțiunea impersonală“ vine rîndul altei fraze din care d-l Maiorescu trage concluzia că nu știu să discut logicește. Așa o fi ? Să vedem.

„Nu e adevărată — am zis eu în articolul meu — nici fraza că egoismul e rădăcina oricărui rău“. Ca să dovedesc că fraza e neexactă, am arătat că pe de o parte egoismul poate să fie și rădăcina binelui și pe de altă parte că sînt rele care provin din altruism.

D-l Maiorescu izolează mai întîi de restul articolului fraza citată, pe urmă citează partea întîia și lasă la o parte partea a doua, unde vorbesc de răul ce provine din altruism, și după aceea urmează așa :

„Dar ce are a face această obiecțiune (chiar dacă ar fi exactă, ceea ce nu credem) cu fraza în chestie ? Este așa de puțin deprins d-nul Gherea cu operațiile argumentărei, încît nu-și poate da seama de raportul cestiunei sau sferei de aplicație a noțiunilor ?

Eu zic : egoismul e rădăcina oricărui rău. Generalitatea este aci în cuvintele «oricare rău» și propoziția redusă la paradigmele obișnuite în manualele de școală (toți S sînt P) glăsuiește : tot răul este din egoism. Aceasta însemnează că întreaga sferă a noțiunei *rău* este legată de sfera egoism, dar nu însemnează că și întreaga sferă a noțiunei egoism este legată de rău, *ci din contra, numai o parte* (subliniat de noi). Cînd zic : «toți leii sînt animale», aceasta nu însemnează că și toate animalele sînt lei, ci numai că unele animale sînt lei ; celelalte pot fi oricum vor voi : vulpi, papagali sau alte

animale mai puţin citabile. (Vezi Maiorescu, *Logica*, p. 47.)

A înţeles d-l Gherea această mică explicare elementară ? Dacă-i este prea abstractă, să-i mai dăm un exemplu concret dintr-o ştiinţă materială. Cineva afirmă : microorganismele sînt cauza oricărei boale infecţioase. Vine altul şi vrea să-l combată zicînd : nu este adevărat, căci microorganismele sînt şi cauza multor fenomene folositoare, d.e. a fermentaţiunii" (p. 891).

Astfel izolînd fraza citată mai sus, făcînd pe cititorii d-sale să creadă că obiecţiunile mele în privinţa egoismului le-am făcut numai pe baza construcţiei logice a unei singure fraze şi nu după înţelesul întregului articol şi chiar al întregii teorii ; schimbînd în sfîrşit fraza : „egoismul e rădăcina oricărui rău" prin fraza : „tot răul este din egoism", d-l Maiorescu crede că mi-a găsit o greşeală care, după expresiunea d-sale, trebuie să se prefacă într-un adevărat instrument de pedeapsă în contra mea. Să vedem :

Mai întîi trebuie să constatăm că schimbînd fraza : „egoismul e rădăcina oricărui rău" în fraza : „tot răul este din egoism", pentru preciziunea înţelesului, d-l Maiorescu precizează totdeodată o greşeală elementară şi bătătoare la ochi. În adevăr, dacă sfera noţiunii *rău*, dacă tot răul pînă la cea din urmă picătură provine din egoism, atunci şi boalele : frigurile, holera, ciuma, care sînt, slavă Domnului, rele destul de mari, provin de asemenea din egoism, şi nu din microbi patogeni, după cum ştiam pînă acum.

Dar să vedem dacă, în marginile argumentării logice, am făcut greşeala ce mi se impută de d-l Maiorescu cu atîta lux de dovezi. Voi arăta imediat că şi aici nu eu am greşit.

Să luăm fraza aşa cum e modificată de d-l Maiorescu : „tot răul este din egoism". Aici avem o propoziţie ori o judecată, care în logică se cheamă universal-afirmativă şi care, redusă la forma logică, glăsuieşte : toţi S sînt P, adică tot subiectul sau toate subiectele sînt predicate, ceea ce nu vrea să zică că tot P e S, adică tot predicatul e subiect. — Cu alte cuvinte, în formula logică *toţi S sînt P* întreaga sferă a noţiunii lui S (subiect) e legată de sfera lui P, dar nu şi întreaga sferă

a lui P e legată de sfera lui S, ci, cum zice d-l Maiorescu : „*din contra, numai o parte*". Aşa, luînd chiar pilda dată de d-l Maiorescu : toţi leii sînt animale, nu înseamnă că şi toate animalele sînt lei. Sfera noţiunii *animal* (P) e mai mare decît sfera noţiunii *leu* (S), deci nu poate fi întreagă legată de noţiunea S.

Cu alte cuvinte, în formula logică : toţi S sînt P, sfera lui P fiind mai mare decît sfera lui S, ea nu poate să se cuprindă întreagă în sfera lui S, după cum un număr mai mare nu poate să se cuprindă într-unul mai mic. Deci cînd eu leg întreaga sferă P (egoismul) de întreaga sferă S (tot răul) fac o greşeală de logică, greşeală care arată că nu sînt deprins cu „operaţiile argumentării".

Aceasta e teza d-lui Maiorescu.

Acum toată discuţiunea stă aci : e adevărată că *întotdeauna* în judecăţile universal-afirmative reduse la „toţi S sînt P" întreaga sferă a lui P nu poate să fie legată de sfera S ori sînt cazuri cînd întreaga sferă P să fie legată de sfera S ? — Dacă e adevărat cazul întîi, atunci în adevăr am făcut o greşeală de operaţie de argumentare ; dar dacă e adevărat cazul al doilea nu e greşeală.

Ca să arătăm că e adevărat al doilea caz, să luăm ca pildă o frază, o propoziţie, o judecată universal-afirmativă asemănătoare cu fraza d-lui Maiorescu : „tot răul se naşte din egoism". Această propoziţie e : „tot omul se naşte din femeie". Să supunem această propoziţie analizei logice, întocmai cum a făcut d-l Maiorescu.

Toţi oamenii se nasc din femei. Aceasta înseamnă că întreaga sferă a noţiunii *oameni* e legată de întreaga sferă a noţiunii *naştere prin femei*, dar nu înseamnă că şi întreaga sferă a noţiunii „naştere prin femei" e legată de sfera noţiunii „toţi oamenii", ci, cum ar zice d-l Maiorescu, *numai o parte*. Deci, faptul că toţi oamenii se nasc din femei nu vrea să zică şi că toate femeile nasc numai oameni, după cum faptul că tot răul se naşte din egoism nu înseamnă că tot egoismul naşte numai rău ; deci femeile afară de oameni pot să nască, spre pildă, şi „vulpi, papagali sau alte animale mai puţin citabile".

La aceeaşi concluzie ajungem şi altmintrelea. În propoziţia noastră „tot omul se naşte din femeie", „tot omul" e subiectul S, „se naşte din femeie" e predicatul P. Pre-

dicatul P însă, fiind mai mare decît subiectul S, cuprinde pe S (adică toți oamenii), dar și mai mult decît S ; deci, încă o dată, femeile trebuie să mai nască și alte viețuitoare afară de oameni. Nu-i vorbă, ele pînă acum s-au refuzat la astfel de operație, dar poate va fi altfel de acum înainte spre a se conforma logicii.

Se înțelege că nu putem ieși din această încurcătură și nu putem să ne punem în acord cu experiența vieții decît admițînd că toată sfera lui P e legată de sfera lui S, că adică toți oamenii se nasc din femei, dar că și toate femeile nu nasc decît oameni.

Astfel deci, viața reală, experiența vieții, suverană asupra tuturor științelor și deci și asupra logicii, comandă această concluziune : că sînt judecăți universal-afirmative în care raportul de extensiune al noțiunilor S și P e astfel încît sfera lui P e întreagă legată de sfera lui S.

Aci am putea să ne oprim și să încheiem cu cuvintele *quod erat demonstrandum.*

Dar, cazul fiind interesant, vom cere voie cititorilor noștri să mai aducem încă un exemplu.

Să luăm propoziția următoare : „toate merele sînt din rădăcini de meri". Pînă la descoperirea altoiului, raportul între S și P, între mere și rădăcini de meri, a fost ca și în propoziția „toți oamenii se nasc din femei" : întreaga sferă a lui P e legată de S, adică și toate merele sînt din rădăcini de meri și toate rădăcinile de meri produc ori hrănesc numai mere. Cu inventarea însă a altoitului, chestia se schimbă ; acum rădăcina de măr poate să hrănească și alte fructe, ca pere, deci extensiunea sferei lui P s-a schimbat, e mai mare decît S. Cu schimbarea raportului de lucruri reale, în aceeași proporție s-a schimbat raportul între S și P.

De aici urmează încă o dată că pe de o parte viața reală și experiența vieții hotărăsc raportul între extensiunea sferei noțiunilor S și P și nu numai se întîmplă că ăst raport să fie în felul cum zic eu, dar acest raport e și variabil și, fiind într-un fel pentru un timp, se schimbă într-altfel pentru alt timp, e deci un raport schimbător.

De aici iarăși trebuie să tragem concluziunea că n-am făcut deloc greșeală stabilind raportul, ori mai bine zis

posibilitatea raportului, între S și P, astfel încît întreaga sferă P să fie legată de sfera S *.

Dar, dacă am dreptate în general, rămîne acum de văzut dacă, în cazul special, în propoziția făcută de d-l Maiorescu : „egoismul e rădăcina oricărui rău" am avut dreptate cînd am legat întreaga sferă a noțiunii egoismului de întreaga sferă a noțiunii răului. Eu cred că și în acest caz special am avut deplină dreptate să fac această legătură. Și iată de ce :

Mai întîi însuși cuvîntul rădăcină ne-a dat dreptul să înțelegem așa cum am înțeles fraza aceasta. Pentru că e foarte natural că orice rădăcină de măr produce mere, prin altoire poate să mai hrănească pere, deci tot un fruct, și un fruct asemănător, dar n-am auzit ca o rădăcină de măr să producă cartofi, castraveți ori lumînări de spermanțetă. Cînd d-l Maiorescu ne spune că egoismul e rădăcina care produce răul, întregul rău pînă la cea din urmă picătură, e natural ca în mintea noastră să se formeze ideea că aceeași rădăcină nu poate produce

---

*D-l Maiorescu mă trimite la manualul d-sale de logică (p. 46—47). Cu regret trebuie să spun că acest manual, în cazul de față, nu poate să ne fie de nici un folos pentru că-i lipsește tocmai aceea ce putea să ne lămurească, și anume *cuantificarea predicatului.* Luîndu-se după logica veche și după Mill, d-l Maiorescu nu se ocupă de cuantificarea predicatului, împarte propozițiile în patru categorii, în loc de opt, cum fac noii logicieni englezi, și în general partea din manualul d-sale care vorbește despre extensiunea sferelor subiectului și predicatului e foarte confuză.

„În actul judecării — zice d-l Maiorescu —, noțiunea principală este subiectul ; sfera noțiunii lui se exprimă cu oarecare exactitate, și astfel judecata este sau universală sau particulară. Iar cît pentru predicat, chemarea lui în judecată este de a afirma sau nega, cît pentru subiect, rămînîndu-i sfera în afară de subiect cu totul nehotărîtă".

Aici, deși se neglijează cuantificarea predicatului, dar cel puțin se lasă posibil un caz cînd sferele subiectului și predicatului sînt egale.

Mai departe d-sa zice : „Toate cuadratele sînt paralelograme, însemnează că întreaga sferă a noțiunii cuadrat face parte din sfera noțiunii paralelogram, *și rămîne nehotărîtă,* dar este cu putință ca noțiunea paralelogram să se mai întindă și peste alte noțiuni".

De aici iar s-ar părea subînțeles că sînt și cazuri în care noțiunea predicatului nu se întinde peste alte noțiuni și sfera lui e egală cu sfera subiectului. Deducția însă neașteptată pe care o face d-lui din toate aceste dezvoltări e următoarea :

un fruct neasemănător ori, şi mai mult, contrariu. De altă parte, tot înţelesul şi toate dezvoltările din articolul d-sale dau acelaşi înţeles egoismului. În sfîrşit, d-l Maiorescu e discipolul lui Schopenhauer ; în definitiv d-lui expune teoriile estetice şi morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.

Pentru acesta din urmă însă, egoismul e mai rău decît Satana pentru creştini, pentru că el e cauza afirmaţiunei dorinţei de a trăi, care e izvorul întregului rău, întregii imoralităţi, întregului viciu, idealul fiind dispariţia traiului, nefiinţa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înţeleg aşa fraza după cum am înţeles-o. Iar dacă d-l Maiorescu n-a vrut să fie înţeles aşa, atunci e vina d-sale ; de ce nu se explică mai clar ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale, care nu permit o exprimare mai clară.

*

„Astfel judecata universal-afirmativă *arată în privinţa sferelor numai atît, că întreaga sferă a noţiunii subiectului este comună cu o parte a sferei predicatului*" (subliniat de noi).

Această deducţie şi afirmare e pur şi simplu neexactă, fiindcă sînt propoziţii ori judecăţi universal-afirmative în care întreaga sferă a noţiunii subiectului este comună nu *cu o parte* a sferei predicatului, ci cu întreaga sferă a predicatului. Astfel e propoziţia noastră : toţi oamenii se nasc din femei ; astfel e propoziţia : toate triunghiurile sînt trilaterale ; astfel e propoziţia : toţi oamenii rîd etc. Aceste propoziţii pe care le neglija logica veche, fiindcă nu se ocupa cu cuantificarea predicatului şi de care nu s-a ocupat nici d-l Maiorescu, se cheamă în logica modernă : — propoziţii afirmative *toto-totales.*

D-l Maiorescu pomeneşte, ce e drept, despre cuantificarea predicatului tocmai în apendice, într-o notă pentru p. 46—47, pe care am văzut-o aici. „Acest paragraf — zice d-sa (adică p. 46—47) — explică îndestul ceea ce numeşte logicul englez Hamilton cuantificarea predicatului, a cărei importanţă însă o exagerează".

Că pagina 46—47 din manual nu explică, ci face confuzii am văzut ; cît despre exagerările lui Hamilton iată ce zice Liard în cartea sa *Les logiciens anglais :*

„Cuantificarea predicatului este principiul esenţial al noii analitice, numai ea ne permite să dăm o analiză desăvîrşită a ştiinţei logice. Din cauză că n-au cunoscut-o sau au trecut peste ea, cei vechi nu au dezvoltat logica decît dintr-o parte şi au îngreuiat-o cu reguli numeroase, nefolositoare şi discordante (p. 49).

De altmintrelea, în privinţa opiniunei despre exagerările lui Hamilton d-l Maiorescu se bazează pe Mill.

Am ajuns, în sfîrşit, la partea proprie a articolului d-lui Maiorescu, adică la acea parte care trebuie să justifice contrazicerea (mai bine zis una din contrazicerile) aflată de mine, în privinţa personalităţii şi impersonalităţii în artă.

Pentru a explica ori pentru a înlătura această contrazicere, d-sa scrie o pagină în care precizează teoria estetico-platoniană de care se ţine d-sa şi pe care o aplică în critice. Reproducem aici întreaga pagină, foarte interesantă, nu numai din punctul de vedere al contrazicerii ce ne preocupă. Analizînd puţin această teorie expusă în cîteva cuvinte de d-l Maiorescu, se va vedea încă o dată diferenţa între vederile noastre şi ale d-sale, între estetica metafizică şi estetica modernă ştiinţifică.

Chestia fiind cam aridă, cerem scuze cititorilor noştri că le punem răbdarea la o grea încercare.

Iată această pagină :

„Apoi care din două este adevărat, întreabă broşura roşie [13] : poetul impersonal sau cel personal ?

Amîndouă, răspundem noi.

Aşadar, cuvîntul personal, ca şi contrariul său, impersonal, are două înţelesuri ?

Evident, şi amîndouă înţelesurile sînt clar puse în pasajele citate, adică clar pentru cine poate şi vrea să înţeleagă. Tot aşa are două înţelesuri cuvîntul inductiv (aristotelic şi baconian), cuvîntul sintetic *(a priori* şi *posteriori)* etc.

Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează *sub specie aeternitatis,* cum zice Spinoza, este «o idee platonică». — Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea ; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar odată perceperea obiectivă dobîndită, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, şi o asemenea răsfrîngere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esenţială. — Leiba Zi-

bal din *Făclia de Paște* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării, după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de amîndoi autorii.

Și *Luceafărul* lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăși sentimentalitatea amorului, ca și Werther. Dar aceeași deosebire a manifestării și din aceeași cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, de mult știută și de mult comentată a ideei platonice întrebuințată drept fundament de estetică, și împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare în care se reveleazā diversele personalități ale poeților.

Se înțelege că sînt și teorii contrare. Zola, d.e., definește : opera de artă e un colț al naturii văzut printr-un temperament.

Noi credem din contră, că opera de artă e un colț al naturii văzut cît se poate de impersonal și exprimat printr-un temperament cît se poate de individual.

Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie. Chestia noastră era teoria platonico-estetică, combinată cu varietatea exprimării aceluiași tip prin felurite forme artistice, teorie atinsă în treacăt de cele două articole ale noastre. Și aici am arătat că contrazicerea închipuită de d-l Gherea nu există în acea teorie, ci există în capul d-sale" (p. 893—894).

Dacă, în adevăr, contrazicerea există în capul meu ori dacă e în articolele d-sale, asta o să vedem imediat.

De la început însă trebuie să ne înțelegem ori trebuie să înlăturăm două pasaje din pagina citată ca nefiind în chestie. Mai întîi e : „contrazicerea închipuită de d-l Gherea nu există în acea teorie". O fi existînd, n-o fi existînd „în acea teorie" e altă socoteală ; vorba e că acea contrazicere există în adevăr în articolele d-sale.

Al doilea pasaj de înlăturat e în privința broșurii roșii. Această broșură n-am citit-o și deci nu știu, o fi avînd, n-o fi avînd dreptate. Original e numai că d-l Maiorescu începe să discute cu broșura roșie, iar rezultatul e că zisa contrazicere e în capul meu. S-ar părea că

broșura roșie e într-adins introdusă pentru a întuneca chestia, nu pentru a o lămuri.

Așadar, trecem la chestia contrazicerii ; pentru aceasta însă trebuie să restabilim faptele.

În articolul asupra comediilor lui Caragiale, d-l Maiorescu susține că un artist trebuie să fie impersonal în producerile artistice, că altfel ar fi imoral în înțelesul artei. „Înălțarea impersonală — zice d-sa — este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedecă și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele de zile solemne sînt simulare a artei, nu artă adevărată". Și mai departe : „Așadar, arta dramatică are *să expună* conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești, *cu atîta obiectivitate curată,* încît pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală".

Acum 6 ani, analizînd acest articol, am zis : „Poetul trebuie *să expună* simțirile și acțiunile omenești *cu atîta obiectivitate curată* încît să ne înalțe pe noi în lumea impersonală. Cît de obiectiv, cît de impersonal mai trebuie să fie poetul!". De altmintrelea toată partea teoretică a articolului e scrisă în același sens, adică poetul trebuie să fie obiectiv, impersonal în expunere, în manifestarea estetică.

În articolul *Poeți și critici* d-l Maiorescu susține contrariul, susține că poetul trebuie să fie personal în manifestarea sa artistică, iar în loc de „obiectivitate curată" d-sa cere artistului să fie „părtinitor".

„În manifestarea artistică — zice d-sa în acest din urmă articol — se reproduce caracterul personal, fără care nu poate exista un adevărat poet" ; și iarăși în tot articolul d-sale susține același lucru, că artistul în exprimare e personal și într-un loc d-sa ajunge la concluzia că „artistul nu poate fi decît părtinitor".

Numind articolul întîi cu litera A și articolul al doilea cu litera B, vom avea :

Articolul A. Artistul trebuie să fie în manifestarea sa impersonal, obiectiv.

Articolul B *. Artistul trebuie să fie în manifestarea sa personal, părtinitor.

Iată o contrazicere clară ca lumina zilei şi pe care n-ar putea-o înlătura însuşi Platon dacă s-ar scula din groapă, iar d-l Maiorescu vrea să o înlăture prin expunerea esteticii lui Platon.

Şi cum o înlătură ? Iată cum : poetul e personal şi impersonal, impersonal în perceperea lumii şi personal în manifestarea ei. Poetul vede cît se poate de impersonal şi se exprimă cît se poate de individual.

Să presupunem că toate acestea sînt adevărate (ceea ce nu credem) ; ar urma oare că se înlătură contrazicerea de sus ? Dar de unde ? Nu numai că nu se înlătură, dar nici nu se atinge contrazicerea şi prin explicările date se creează şi alte contraziceri. Aşa, pe acest al treilea articol, prin care d-sa voieşte să lămurească cele două articole trecute, îl vom numi cu litera C, şi atunci vom avea următoarele contraziceri noi :

Articolul A. Artistul trebuie să fie impersonal, obiectiv în manifestare.

Articolul C. Artistul trebuie să fie personal, individual în manifestare.

Articolul B. Artistul e personal în percepere (vezi N. B.).

Articolul C. Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii.

După cum vedem, acest nou articol cade în contrazicere cu fiecare din articolele trecute.

D-l Maiorescu mă mustră că de ce n-am băgat de seamă că între cele două articole a trecut un interval numai de 3 luni, atunci aş fi fost mai prudent şi n-aş fi găsit contrazicerile. „Chiar această scurtime de interval ar fi trebuit să facă pe d-l Gherea mai prudent". Dar ce are a face intervalul cînd acum nu în două articole scrise la interval de 3 luni, ci în acelaşi articol pe aceeaşi pagină se găseşte o contrazicere tot aşa de flagrantă

* În articolul B *(Poeţi şi critici)* d-l Maiorescu susţine asemenea că artistul trebuie să fie personal în *percepere.* „De la aceleaşi obiecte chiar despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, el (poetul) *primeşte o simţire aşa de deosebită,* de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei..." etc.

ca şi cele dinainte. În adevăr, prin faptul că d-sa retipăreşte o citaţie din scrierile sale se întîmplă următorul lucru. La pagina 893 sus, citim : „Poetul este mai întîi de toate o individualitate ; de la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, *el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei,* încît în el nu numai se acumulează simţirea pînă a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet". Aşadar, poetul în primirea simţirilor, impresiilor, deci şi în actul perceperii *e aşa de personal* încît şi manifestarea e personală. Astfel, însăşi manifestarea personală e subordonată perceperii personale, aşa de personal e poetul în perceperea lumii. Iar după zece rînduri, pe aceeaşi pagină, d-l Maiorescu zice : „Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii".

O fi şi această contrazicere tot numai în capul meu ?...

De altmintrelea, nu mă mir deloc de aceste contraziceri. Se înţelege, d-l Maiorescu are un frumos talent şi e un logician distins, dar chiar dacă ar fi logician genial ca Aristoteles ori Mill tot n-ar putea face nimic în zilele noastre cu această estetică metafizică platoniană, nemţită de metafizici nemţi. Şi cum să nu cadă în contraziceri cu ea şi în ea cînd ea însăşi e o mare contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale ştiinţei moderne.

Pentru că, vă rog, citiţi micul rezumat al acestei teorii în articolul d-lui Maiorescu şi spuneţi-mi dacă găsiţi două propoziţii în toată această pagină care să nu fie în contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale ştiinţei moderne. Pentru ca să nu părem exageraţi şi nedrepţi, să analizăm puţin acest mic rezumat din teoriile platoniene.

*

Începem cu fraza întîia : „Poetul adevărat este impersonal în *perceperea* lumii". Pentru ca să vedem întru cît e adevărată această frază, trebuie să vedem ce e actul perceperii, ce e percepţia din punctul de vedere al psihologiei moderne. În teoria expusă şi susţinută de d-l Maiorescu, percepţia pare a fi un act psihic simplu, în

care subiectul care percepe e cu totul pasiv, el primește impresia din afară, dar personalitatea lui psihică în acest act al percepției nu lucrează, pare a fi absentă. Dacă ar fi așa, atunci în adevăr omul ori poetul în actul perceperii ar fi impersonal, și numai în exprimare, în manifestarea estetică, unde se manifestă și lucrează întreaga persoană psihică, numai acolo artistul ar fi personal. Dar oare așa e ? Să vedem !

În cea mai simplă experiență psihică — zice Maudsley (vezi *Physiologie de l'Esprit*, p. 324) — *este atît un element subiectiv cît și un element obiectiv ;* căci orice percepțiune este de la început însoțită de sentiment". Așadar, în actul perceperii omul nu numai primește, ci și dă ; spiritul său lucrează ca și în actul exprimării.

Pentru simțul comun — zice Binet (vezi *La psychologie du raisonnement*, p. 10—11) — percepțiunea este un act simplu, o stare pasivă, un fel de receptivitate. A percepe un obiect exterior, d.e. mîna noastră, este numai a avea conștiință de senzațiile pe care le produce acel obiect asupra organelor noastre. Cu toate astea, cîteva exemple vor fi de ajuns să arate că, în orice percepțiune, spiritul adaugă necontenit pe lîngă impresiunile simțurilor.

Percepțiunea este deci o stare mixtă, un fenomen cerebro-senzorial alcătuit dintr-o acțiune asupra simțurilor și o reacțiune a creierului. Ea se poate asemăna cu un reflex a cărui perioadă centrifugă, în loc să se manifeste în afară prin mișcări, s-ar cheltui în lăuntru deșteptînd asociații de idei. Descărcarea urmează o cale mintală, în loc să urmeze una motrice.

Cum vedem iarăși, în actul percepției, spiritul omului lucrează ca și în actul exprimării, numai că descărcarea apucă altă cale, o cale mintală în locul uneia motrice. Mai explicat și mai doveditor pentru noi e James Sully.

„Percepțiunea — zice Sully (vezi *Les illusions des sens et de l'esprit*, p. 14) — nu-i un lucru așa de simplu cum s-ar părea la prima vedere. — Cînd privești într-o zi călduroasă un rîu cu apă vie și *vezi* delicioasa răcoreală, nu-i greu de dovedit că în realitate facem un act de sinteză mintală sau de construcție imaginativă, că la impresiunea simțurilor pe care ne-o dă ochiul în momentul acela adăugăm un lucru pe care experiența din

trecut l-a dat spiritului nostru. *În percepțiune spiritul lucrează asupra materiei senzațiunei* și întrunește în actuala-i atitudine toate rezultatele dezvoltării sale anterioare".

Și în felul acesta am putea aduce citații din toți marii psihologi moderni. Așadar, în actul percepției spiritul nu numai primește, dar și dă ; în actul de percepție, spiritul face acte de sinteză mintală, de construcții imaginative ; în actul percepției, spiritul lucrează asupra materiei senzației ; în actul percepției se pune în lucrare întreaga experiență psihică dobîndită, toate reminiscențele, întregul rezultat al dezvoltării anterioare. Cu aceste cîteva adevăruri științifice dobîndite despre percepție, să ne întoarcem acum la teoria platonică însușită de d-l Maiorescu : „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii".

Acum, după ce am precizat științificește termenul *percepere*, știm cît de impropriu este a vorbi de percepție impersonală cînd în actul perceperii ia parte întregul psihic, întregul spirit al individului, al persoanei.

Dar, va zice d-l Maiorescu, aici e vorba de impersonal întru atîta întrucît în actul perceperii obiectului artistul trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect. Fie, dar atunci și exprimarea artistică e impersonală.

Cum ? Cînd un pictor se uită la un peisaj, atunci se uită pe sine ca persoană, iar cînd apoi îl reproduce pe pînză, în actul reproducerii, nu se uită pe sine ca persoană ? Evident că da, și poate în actul exprimării și mai mult decît în actul perceperii. Dar atunci amîndouă actele, și perceperea și exprimarea, sînt impersonale. Însă atunci ne oprim de la început și nu putem să mergem mai departe și să împărțim morala și estetica între aceste două acte, nu mai putem da unuia vederea tipică neindividuală, altuia exprimarea individuală etc. ; ne-am nămolit de la început. Începutul analizei e și începutul ruinării teoriei. Dar, în sfîrșit, să mergem mai departe :

„Prin aceasta (adică prin actul perceperii) numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip". Prin actul perceperii obiectul se reproduce ca atare în capul nostru, deci rămîne binișor și nu încetează deloc de a fi individual și mărginit.

Mai departe, „Leiba Zibal din *Făclia de Paște* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de amîndoi autorii". Așadar, deosebirea între două lucrări de artă depinde numai de felul deosebitei exprimări, manifestări, care e individuală, personală, dar nu și de deosebirea în percepere, care act e impersonal. Așa, spre pildă, Shylock și Leiba Zibal sînt amîndoi tipuri de ovrei; dar dacă sînt așa de deosebiți e numai din cauză că au fost deosebit exprimați, după temperamentul individual al fiecărui scriitor, dar nu și din cauză că au fost diferit văzuți, percepuți de fiecare scriitor. Aceasta e după teoria însușită de d-l Maiorescu.

Nimic mai neexact. Adevărul e, și un adevăr absolut elementar pentru zilele noastre, că deosebirile între două lucrări de artă depind, bineînțeles, și de exprimarea prin temperamente deosebite, dar și de percepere prin deosebite temperamente, prin organizații psihofiziologice deosebite. Ca să ne convingem de acest adevăr, de altmintrelea banal, să luăm un exemplu. O pădure e văzută de doi scriitori artiști, dintre care unul e tip auditiv, altul vizual. Acești doi artiști văd pădurea și o descriu.

Primul, tipul cel auditiv, va descrie mai ales freamătul pădurii, geamătul copacilor la baterea vîntului, bîzîitul insectelor, ciripitul miilor de păsări etc.

Al doilea, tipul vizual, va descrie mai ales formele și culorile pădurii, aspectul ei la apusul soarelui, va descrie înălțimea plopului, micimea frunzelor lui, care tremură ca sute de mii de fluturași verzi.

De unde aceste deosebiri în descrierea aceleiași păduri? Evident că e și în faptul deosebirii de exprimare, dar chiar de la început aceasta e hotărîtă prin deosebirea în percepere. Primul artist, tipul cel auditiv, percepe pădurea mai ales prin auz, al doilea mai ales prin văz, astfel că de la început se hotărăște deosebirea prin actul perceperii.

Dacă doi pictori zugrăvesc același peisaj într-un mod diferit, prima cauză e că-l văd într-un mod diferit. De altmintrelea, acesta fiind un adevăr prea cunoscut, nu mai insistăm.

Să mergem mai departe.

„Aceasta (adică perceperea neindividuală, impersonală, tipică) constituie partea mai ales etică a artistului". Așadar în actul perceperii neindividuale, impersonale, rezidă etica, morala artistului, iar ca să nu se supere actul manifestării personale, atunci acestuia i se dă estetica artistului.

Dar ce înseamnă această împărțeală atît de *originală?*

Mai întîi, dacă am înțelege actul perceperii în sensul cum îl înțelege teoria susținută de d-l Maiorescu, apoi tocmai atunci nici n-ar putea fi vorbă ca ăst act să dea elementele morale, etice, ale artistului și ale operei de artă. În adevăr, dacă artistul în actul perceperii e impersonal, neindividual, dacă în acest act e absentă personalitatea lui psihică, dacă putem să ne exprimăm așa, atunci el e iresponsabil moralmente, deci nu mai poate fi vorba deloc de morala lui. Deci numai în actul exprimării, în care se arată întreaga personalitate, individualitate a artistului, numai și numai în acest act va rezida etica artistului *.

Înțelegînd însă perceperea în sensul cum e înțeleasă de psihofiziologia modernă, de bună seamă și acest act

* Se înțelege că noi judecăm această teorie din punctul de vedere elementar științific, după cum am prevenit pe cititori. Dacă însă o judecăm din punctul ei de vedere, din punctul de vedere al fanteziilor metafizice ale lui Platon ori din punctul de vedere al fanteziilor bolnăvicioase ale lui Schopenhauer, atunci din punctul lor de vedere această estetică e destul de consecventă, e consecvența în erori.

În adevăr, după Platon, în actul perceperii artistice, artistul, uitîndu-se pe sine ca persoană, se redeșteaptă *alter ego* al lui din lumea transcendentă, acest tip perfect al căruia artistul e o copie imperfectă. Deci actul perceperii artistice e totdeodată și actul redeșteptării tipului transcendental perfect, deci e natural ca în acest act să rezide moralitatea artistului.

Din altă parte, după Schopenhauer, actul perceperii artistice fiind un act impersonal, în el artistul se uită ca persoană, deci nu e accesibil egoismului, care e rădăcina dorinței de a trăi; fără el ar fi dispărut omenirea, deci s-ar fi îndeplinit idealul schopenhauerian — neexistența. Impersonalitatea, uitarea de sine din actul perceperii e întrucîtva o presimțire, o anticameră a neființei, a Nirvanei, a marelui ideal, deci e natural de a căuta în acest act etica artistului.

Cum vedem, aceste fantezii sînt consecvente cu ele înseși, ceea ce nu le împiedică de a rămîne tot fantezii.

va hotărî etica, morala artistului și puterea moralizatoare a operei artistice.

Dacă actul perceperii hotărăște în parte, de la început, cum va fi o operă artistică, atunci e evident că hotărăște în parte cum va fi ea din punctul de vedere etic, moralizator. Dar actul exprimării, manifestării artistice hotărăște și el în mai mare grad cum va fi opera artistică, deci cum va fi elementul ei etic, moralizator. Prin urmare, chiar dacă ar putea să fie aici vorba de „mai ales", atunci actul manifestării artistice va constitui „mai ales" *etica* artistului, după cum va constitui „mai ales" *estetica* lui. În orice caz deci e greșit de a face această împărțeală fantezistă, dînd etica ori „mai ales" etica pe seama actului perceperii și estetica ori „mai ales" estetica pe seama actului exprimării artistice.

Să vedem ce a mai rămas din această teorie! Nimic.

Ne-a fost de ajuns să precizăm mai științificește termenul și actul *perceperii* pentru ca toată această teorie să cadă. Nu-i vorbă, e păcat, teoria e destul de frumoasă și mai ales e foarte simetrică, ca toate construcțiile metafizice. În adevăr, uitați-vă numai :

După ce crearea artistică e împărțită în două acte deosebite : perceperea și manifestarea —, aceste acte devin nu numai funciarmente deosebite, ci contrarii, și devin două entități metafizice. Și mai departe vine următoarea împărțeală : celui dintîi act e dată impersonalitatea, celui de-al doilea personalitatea artistului ; celui dintîi mai ales morala, celui de-al doilea mai ales estetica ; celui dintîi vederea tipică, neindividuală, nemărginită, celui de-al doilea tratarea individuală, mărginită etc., etc. Ce simetrie ! Păcat numai că toate aceste construcțiuni fanteziste seamănă cu construcțiunile făcute din cărți de joc : la cea dintîi atingere a suflării științifice ele cad.

E adevărat că d-l Maiorescu poate să zică și zice chiar : „Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie". Cum altă chestie ?

Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicii.

D-l Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemțită de metafizicii nemți. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o și a acreditat-o în țara noastră, ceea ce de altmintrelea e foarte natural. D-l Maiorescu n-a putut aduce altă teorie

estetică, pentru că pe acea vreme estetica științifică mai n-a existat. În cît privește acreditarea acestei teorii și dominarea ei pînă în timpul din urmă, aceasta e iarăși natural, avînd în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar și estetic în țara noastră, de altă parte talentul d-lui Maiorescu. Dar, oricît de mult talent ar fi avut d-sa, oricît de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poți face alte aplicațiuni decît acelea pe care le-a făcut d-sa în cele două articole tipărite în *Convorbiri literare*. E de netăgăduit că d-l Maiorescu a făcut un mare serviciu literaturii române, dar aceasta se datorește propriului d-sale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greșită. În contra acestei teorii metafizice și a aplicațiunilor sale m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu *Personalitatea și morala în artă*. Eu am pornit din punctul de vedere al esteticii științifice moderne, o știință care, deși în formațiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta, pînă la evidență, cît de naivă și antiștiințifică e această teorie platoniană, fie și în forma ei primitivă la Platon, fie și în forma ei ulterioară la metafizicii nemți, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia : în lupta acestor două teorii și nu aiurea.

Înainte de a termina, țin să relev faptul că d-l Maiorescu dă de exemplu pe Zola cînd e vorba de a numi un reprezentant al teoriilor adverse celei metafizice, platonice.

Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să-mi exprim aici mirarea decît a făcut d-l Maiorescu cînd a zis că eu nu cunosc proveniența teoriei d-sale ? Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să întreb : cum Zola ? care Zola ?...

Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab și un teoretician estetic nul, absolut nul. Cum dar a putut d-l Maiorescu să-l numească tocmai pe el, cînd era vorba de a numi un reprezentant al esteticii moderne ? Estetica științifică modernă, ca știință, e adevărat încă în formațiune. Ca atare, ea își ia metoda și-și formează materialul din științele mai formate. În acest sens o descoperire a lui Helmholtz în acustică ori în optică e mai importantă pentru estetica științifică decît

toate speculațiunile esteticii metafizice moderne luate împreună.

Dar, cu toate că depinde de multe alte științe, este însă o știință specială de care depinde în primul rînd estetica modernă, aceasta e o știință tînără și începătoare încă și ea : psihologia. Opera de artă e o producție a psihicului omenesc, psihologia e știința psihicului omenesc, legătura și dependența e evidentă, și în adevăr nu e nici un psiholog însemnat care să nu fi tratat într-un mod sau într-altul chestiunile de estetică.

Estetica depinde foarte mult de altă știință în formațiune, de *sociologie*, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înțeleg nici oamenii de știință care se ocupă de estetică.

În sfîrșit, dacă d-l Maiorescu ar fi vrut să citeze vreun reprezentant al teoriilor adverse celor metafizice, care să se fi ocupat mai în special de estetica științifică, ar fi putut numi pe Fechner, Taine, Bain, James Sully, Hirth, Guyau, Grant Allen, Véron, Forbes, fie și pe cei de mîna a doua, pe vulgarizatorii nu totdeauna fericiți cum e Hennequin... dar Zola ? !

D-l Maiorescu sfîrșește astfel articolul d-sale : „Precum se vede, acele cîteva fraze, presărate în articolele noastre, scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai niște semne de recunoaștere pentru o teorie estetică completă și sistematizată ; sau, dacă nu ni se ia în nume de rău o comparare militară, niște soldați trimiși înainte — nu ca slaba putere a unor indivizi răzleți, ci ca avangarda unei întregi armate cu care stau în legătură bine disciplinată.

De unde putem scoate o altă observare de polemică literară : nu confunda avangarda unei armate cu niște soldați răzleți, sau mai pe românește : Las-o mai domol unde nu te pricepi !".

Dacă nu d-l Maiorescu, apoi cititorii mei, desigur, s-au convins că în articolul meu trecut, ca și în acesta din urmă, am băgat de seamă perfect de bine armata de care ne vorbește d-l Maiorescu (adică teoria platoniano-schopenhaueriană), dar am băgat de seamă și unele lucruri pe care nu le-a observat d-sa, și anume că astă armată e distrusă, nu mai există.

Tocmai aici e originalitatea situației d-lui Maiorescu, căci d-lui merge mîndru și marțial înainte crezînd că îl

urmează o armată și nu vrea să se uite îndărăt pentru a vedea că nu-l urmează nimeni.

Din cauza prea multor ocupații, d-l Maiorescu n-a băgat de seamă că esteticii metafizice platoniano-schopenhaueriene i s-a întîmplat în anii din urmă un mic accident, și anume : a murit.

Nu-i vorbă, sînt și unii nemetafizici chiar care cred că n-a murit, ci numai trage de moarte ; în orice caz sănătoasă nu e, și nu e departe vremea cînd ea va apuca drumul veșniciei pentru a se odihni lîngă surorile ei bune, astrologia și alchimia.

O PROBLEMĂ LITERARĂ[14]

Opinia publică și critică literară din țările civilizate e preocupată acum de o problemă literară stranie și la prima vedere puțin explicabilă — aceasta e reînvierea, renașterea unor stări sufletești și a unor formule literare de mult trecute, pe care ne-am învățat să le credem moarte ca toți morții, fără putință de reînviere. E iarăși vorbă, iarăși discuție, din zi în zi mai pasionată, asupra misticismului, simbolismului, exotismului, fantasticului în literatură, ca în timpurile crîncenei lupte între romantism și naturalism. E de ce să te miri, să te uimești.

E doar așa de puțină vreme de atunci — numai cîțiva ani — de cînd naturalismul a învins hotărît și definitiv romantismul; sînt cîțiva ani de cînd domnia naturalismului biruitor nu numai că n-a fost pusă de nimenea la îndoială, dar era greu de prevăzut sfîrșitul acestei domnii. Se înțelege: oamenii culți știau foarte bine că un curent literar, oricît de puternic ar fi, nu poate să dureze veșnic, după cum nimica nu durează veșnic pe lumea aceasta, și în schimbarea și evoluția vieții sociale trebuie să se schimbe și curentele literare, care sînt numai una din multiplele manifestațiuni ale acestei vieți. Dar aceasta se știe *a priori*, încolo însă nimenea nu putea să prevadă nici caracterul acelui curent literar care va disputa domnia naturalismului, și cu atît mai puțin se putea prevedea o manifestare atît de apropiată a acestui curent nou.

Și era și greu, foarte greu de prevăzut ceva. Naturalismul era și e și acum așezat pe niște baze foarte puternice, de neclintit. Critica literară a dovedit cu atîta claritate și cu o bogăție atît de mare de argumente că naturalismul e un copil legitim al epocii noastre, că e strîns legat de întreaga dezvoltare socială contemporană, că spiritul omenesc, ajuns la maturitate în știință, nu mai poate să se mulțumească nici în artă cu idealismurile, simbolismurile și fanteziile romantice — alături cu enorma dezvoltare a științelor exacte, formula naturalistă în artă se impunea. Omenirea civilizată, care a biruit forțele oarbe ale naturii, a pus în serviciul omului aburi și electricitate, necesar trebuia să ajungă la o literatură care tinde să pătrundă sufletul omului, viața socială a oamenilor, prin zugrăvirea adevărată a acestei vieți și a acestui suflet.

Iată, în cîteva cuvinte, acele puternice temelii teoretice pe care critica literară le așternea naturalismului.

Dar nu critica literară, bineînțeles, a fost aceea care a dat viață naturalismului, ci arta naturalistă e cea care a creat mai curînd acea critică. Naturalismul numără între artiștii săi pe unii din cei mai mari scriitori pe care i-a avut omenirea, cum sînt Balzac, Tolstoi, George Eliot și o pleiadă întreagă, internațională, de scriitori geniali; aceștia sînt artiștii care au procurat victorie naturalismului.

Se înțelege că înainte, și acuma chiar, naturalismul n-a devenit o formulă rigidă, căreia toți să se supună — au fost neînțelegeri și discuții, care urmează de altmintrelea și acuma. Iată, spre pildă, unele din aceste chestii care provocau neînțelegeri.

Unii din scriitorii noului curent literar, sub cuvînt că arta naturalistă trebuie să zugrăvească viața reală așa cum este, căutau să zugrăvească tot ce e mai stupid, mai respingător în viață: noroiul vieții. Alții, pentru același cuvînt, cădeau în cea mai abjectă pornografie. Aceste exagerații, legate din nenorocire de un nume ilustru, de Zola, au putut să fie ușor combătute, fiindcă reprezentanții cei mai mari ai curentului literar din Englitera și Rusia au fost împotriva acestor exagerații. O altă chestie literară, care de asemenea a produs discuții pasionate, a fost următoarea: dacă scriitorul zugrăvește viața reală care-l înconjoară, o reproduce el oare obiectiv, ca un aparat fotografic, ori personalitatea proprie a artistului se oglindește în această reproducere a vieții? Toate

aceste şi multe alte probleme literare au fost dezbătute şi lămurite, şi un cititor care ar vrea să facă cunoştinţă cu ele ar putea să le găsească în articolele critice ale lui Zola, articole războinice, scrise cu multă putere polemică, din nenorocire însă de multe ori foarte superficiale.

Acela însă care a dat o formulare adevărată naturalismului n-a fost nici Zola, nici vreun critic cunoscut; a fost tot un artist, mai puţin muncitor, poate, mai puţin viguros decît Zola, însă un artist mai fin, mai mare, mai pătrunzător — a fost Maupassant. În prefaţa lui la romanul *Pierre et Jean,* Maupassant, în cîteva pagini, dă o formulare adîncă, pătrunzătoare, genială naturalismului.

Şi iată acuma, cînd naturalismul numără printre ai săi pe cei mai mari scriitori contemporani, cînd ca o formulă literară ajunge la atît de clară conştiinţă de sine, încît poate fi formulat într-un mod desluşit şi hotărît în cîteva pagini, cînd domnia lui exclusivă părea a fi asigurată, tocmai atunci începe să se nască un curent literar nu neasemănător, ci diametral opus curentului dominant.

Defecţiuni încep chiar între cei mai iluştri reprezentanţi ai lui. Astfel, în ultimele romane ale genialului formulator al acestui curent, Maupassant, se simte peste tot un lirism personalist, iar nuvelele lui din urmă, cum e admirabila nuvelă *Le Horla,* sînt pătrunse de un misticism spiritist, care n-are absolut nimica a face cu naturalismul. Un alt scriitor de talent, *Paul Bourget,* începe prin romane care zugrăvesc viaţa reală, dar curînd trece la altele, care sînt nişte disertaţiuni psihofilozofice, şi acum în urmă scrie nişte romane pe tema mistică, că unica scăpare a omenirii de azi din zbuciumările ei dureroase e să se arunce în braţele religiunei catolice[15].

Dostoievski capătă înrîurirea imensă ce o are nu prin analiza sa genială psihică, ci mai ales prin misticismul şi lirismul umanitar ce conţin operele sale.

Tolstoi, după ce a scris cîteva capodopere, care formează mărgăritarul cel mai preţios în literatura naturalistă, ajunge pe urmă să-şi repudieze propria sa operă şi să se arunce într-un misticism absurd, făcînd o nouă religiune neocreştină; şi, drept vorbind, renumele universal de care se bucură îl datoreşte nu atît genialelor

sale romane *Război şi pace, Anna Karenina,* cît faptului că e şeful unei religii noi.

George Eliot a ajuns în ultimele sale creaţii la un misticism analog, deşi nu identic.

În romanul lui din urmă, *La petite paroisse* *, Alphonse Daudet ajunge la cel mai perfect tolstoism, această *petite paroisse,* mică bisericuţă, Alphonse Daudet o ridică faţă de marea biserică oficială, şi această mică biserică reprezintă adevăratul creştinism, cu toată evlavia, cu toată supunerea creştinească, şi în această supunere, şi în această umilire creştinească Daudet pare a vedea scăparea din criza morală prin care trecem, scăpare din trufia şi egoismul nostru. Din această debandadă mistică a tuturor căpeteniilor şcoalei naturaliste literare a scăpat doar Zola, fie pentru că e un cap mai practic, fie poate pentru că e mai puţin artist decît ceilalţi. În orice caz, această debandadă mistică a marilor scriitori naturalişti e de cel mai mare interes, ca simptom social şi ca simptom literar. De altmintrelea, misticismul a atins concepţia filozofică şi morală a acestor scriitori mari şi foarte puţin însăşi arta lor, formula lor artistică. Sînt prea mari personalităţi ca să-şi poată, de azi pînă mîine schimba însuşi modul de creare artistică. Misticismul marilor scriitori arată însă că în adîncimile vieţii sociale fermentează noile idei şi sentimente, care la un timp dat vor cere o formă artistică nouă, un curent literar nou. Şi aceasta din urmă, în adevăr, a început să se producă.

Numele acestui curent nou e greu de dat, fiindcă reprezentanţii lui îi dau mai atîtea nume diferite cîţi ciraci cuprinde. Astfel, ei se numesc decadenţi, simbolişti, prerafaeliţi, exotişti ş.a.m.d. Mult mai greu încă decît a da nume curentului nou e a-i caracteriza doctrina artistică; în această privinţă domneşte iarăşi o mare deosebire de vederi între membrii curentului sau curentelor noi. Dar, deosebindu-se în multe alte privinţe, într-o privinţă însă ei sînt în perfect acord: în negarea doctrinei naturaliste.

Astfel, naturalismul cere artistului să creeze operele sale din elementele reale ale vieţii înconjurătoare, curentul nou, dimpotrivă, îşi plăsmuieşte operele sale din adîn-

* [Mica parohie.]

cimile fanteziei neînfrînate ; naturalismul cere artistului să descrie viața pe care o cunoaște, pe care a trăit-o, curentul nou își ia tema cu predilecție din epoci depărtate, de la popoare puțin cunoscute sau imaginate ; artistul naturalist creează oameni vii, caractere reale, artistul din școala nouă creează simboluri menite să înfățișeze și să personifice conflicte morale sau idei abstracte.

Cum vedem, curentul nou nu e altceva decît romantismul reînviat, și încă romantism în partea lui cea mai exagerată, cea mai contestabilă, cea care a fost mai cu succes combătută și mai sigur învinsă de naturalism.

Acest curent nou sau curente noi au fost întîmpinate de la început cu cel mai profund dispreț, și din partea artiștilor naturaliști, și din partea criticii, și din partea publicului cititor. Acest dispreț a fost, de altmintrelea, bine meritat atîta vreme cît curentul nou a fost reprezentat prin decadenți, scriitori francezi lipsiți de cultură, de bun-simț și de talent ; dar disprețul devine absolut ridicol cînd noul curent începe să fie reprezentat prin artiști cu adevărat și real talent. Chiar în școala cea nouă franceză e un om foarte talentat, acesta e *Verlaine,* și cine ar putea să nege talentul mare al prerafaeliților englezi, cum sînt Dante-Gabriel Rosetti, Swinburne, Morris, sau cine se îndoiește de marele talent al scriitorilor scandinavi, Strindberg și, mai ales, Ibsen ; e netăgăduit asemenea că în tînăra literatură germană sînt oameni de talent care aparțin aceluiași curent antinaturalist, și, în sfîrșit, Friedrich Nietzsche, oricît de dezechilibrat ar fi, e totuși un scriitor genial.

Cum vedem deci, curentul cel nou, antinaturalist, numără acuma în rîndurile sale oameni de talent mai în toate țările civilizate. Față cu acest fapt important și cu altul tot atît de caracteristic, că noul curent începe să capete tot mai mulți și mai mulți admiratori, admiratori fanatici —, critica n-a mai putut să trateze cu atîta ușurință curentul cel nou, a priceput că are a face cu o problemă literară și socială de mare importanță. Dar numai atîta a și priceput ea ; a-și explica însă această problemă [de] critică n-a fost în stare. În această privință, putem cita opiniile caracteristice a doi critici însemnați. *Lemaître,* briliantul critic-causeur literar, cu obișnuita-i superficialitate, găsește că pricina dezvoltării și influenței ce capătă noul curent e *moda* —, va trece moda,

va trece și el. Ce comodă explicare ! Dacă te mulțumești cu un cuvînt, apoi în felul acesta nimic mai ușor decît a explica toate fenomenele literare și sociale, care toate sînt trecătoare, deci toate pot să fie botezate cu cuvîntul : *modă.*

Un scriitor german cult și de mult talent, Max Nordau, se ocupă și el de acest curent și încă într-un op mare special, în două volume groase *.

Mai cult și mai pătrunzător decît alți critici, el intră mai adînc în miezul chestiunii. Din nenorocire, Nordau e un discipol al lui Lombroso, și teoriile acestuia din urmă i-au întunecat cu desăvîrșire vederea.

Ca discipol fidel, Nordau, chiar în cei mai de talent reprezentanți ai curentului în chestie, vede niște imbecili, criminali născuți, *degenerați.*

Aici cuvîntul *degenerat* e menit să înlocuiască cu succes cuvîntul *modă.* Un cititor inteligent ar putea să zică, cu drept cuvînt, lui Nordau : „Dacă Wagner, Strindberg, Ibsen, Swinburne, Morris, Tolstoi (și acest din urmă, după Nordau, e un degenerat) sînt degenerați, atunci dă, doamne, cît de mulți de acești degenerați".

E foarte interesantă opinia lui Zola asupra uneia din cele mai puternice opere ale lui Strindberg — *Tatăl.*

Într-o scrisoare adresată autorului și tipărită ca prefață la traducerea dramei, Zola scrie : „D-ta știi că nu sînt pentru abstracții. Mie îmi place ca personajele să aibă o stare civilă completă ; să-i poți întîlni pe stradă, să fie împlîntați în viața noastră. Dar aici e desigur între noi o deosebire de rasă. Dar, așa cum este, piesa dumitale e una din rarele producțiuni dramatice care m-au emoționat adînc". Lăsînd la o parte chestia rasei, care nu explică absolut nimica, avînd în vedere că piesele simboliste tocmai în Franța au succes, încolo orice om care pricepe și știe să judece o operă de artă va fi de părerea lui Zola. Poți să fii oricît împotriva procedeurilor artistice ale lui Strindberg, nu poți însă să te sustragi de la impresiunea puternică ce ți-o produce drama lui *Tatăl.*

Și nu e oare unul din cele mai sigure criterii ale artei puterea de a emoționa ? Și dacă o operă de artă a

---

* Vezi *la Dégénérescence* etc. [Degenerarea.]

ajuns să emoționeze adînc pe un protivnic genial al curentului, cum e Zola, — nu e oare aceasta cea mai bună dovadă a superiorității și puterii ei? Și ceea ce e adevărat despre drama lui Strindberg e mai mult sau mai puțin adevărat pentru toate celelalte opere de talent ale curentului nou. Bineînțeles, vorbim de opere de talent, nu de imbecilitățile în care e așa de bogat acest curent.

Aceste opere de adevărată artă formează, în adevăr, un curent nou, destul de puternic, și, dacă e așa, atunci el devine o problemă literară grea și serioasă. Sînt multiple acele întrebări pe care le sugerează această problemă literară; unele din cele mai importante sînt următoarele: Care sînt cauzele sociale și artistice care au produs acest curent nou? Care-i sînt calitățile și defectele din punctul de vedere social și artistic? În ce legătură stă acest curent cu curentul naturalist? Care e viitorul acestui curent? ș.a.m.d. Din nenorocire, e imposibil de tratat aceste chestiuni în articole de gazetă *; sper, cu altă ocazie, să ne mai întoarcem la ele, pînă atunci elemente de răspuns la unele din aceste întrebări cititorii le vor găsi în articolele mele: *Cauzele pesimismului în literatură și viață* ** și *Artiștii proletari intelectuali* ***.

---

* Aceste articole au fost publicate în suplimentul literar din *Lumea nouă*, martie 1895. [Se referă la cele două părți ale studiului de față.]

** [A se vedea: C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 432—469.]

*** [A se vedea volumul de față, p. 54—90.]

POETUL ȚĂRĂNIMII [16]

Soarta pe care a avut-o la noi creația poetică a lui Coșbuc va face, desigur, mirarea urmașilor noștri.

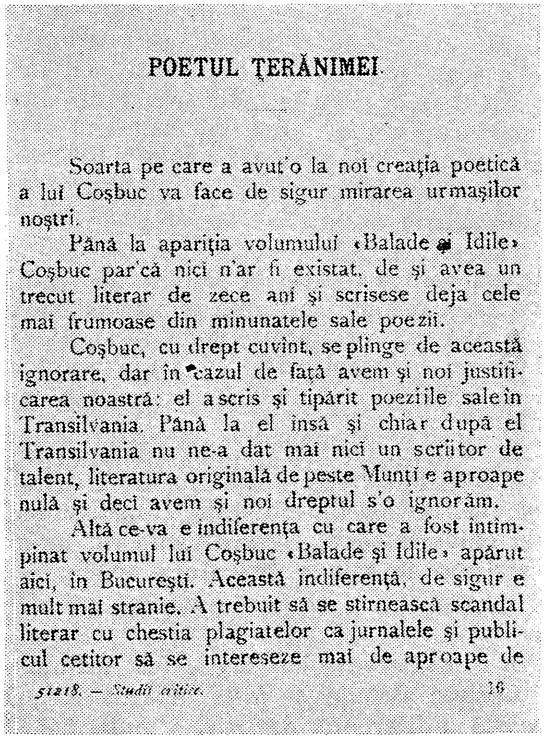
Pînă la apariția volumului *Balade și idile* [17], Coșbuc parcă nici n-ar fi existat, deși avea un trecut literar de zece ani și scrisese cele mai frumoase din minunatele sale poezii.

Coșbuc, cu drept cuvînt, se plînge de această ignorare, dar în cazul de față avem și noi justificarea noastră: el a scris și tipărit poeziile sale în Transilvania. Pînă la el însă, și chiar după el, Transilvania nu ne-a dat mai nici un scriitor de talent, literatura originală de peste munți e aproape nulă, și deci avem și noi dreptul s-o ignorăm.

Altceva e indiferența cu care a fost întîmpinat volumul lui Coșbuc *Balade și idile*, apărut aici, în București. Această indiferență, desigur, e mult mai stranie. A trebuit să se stîrnească scandal literar cu chestia plagiatelor ca jurnalele și publicul cititor să se intereseze mai de aproape de poetul nostru. Dar a trecut scandalul, explicația dată de Coșbuc n-a lăsat nici o îndoială, și publicul s-a risipit, în parte poate chiar nemulțumit că totul s-a sfîrșit atît de satisfăcător pentru poet. E adevărat, acuma nimeni nu mai îndrăznește să nege marele talent al lui Coșbuc, dar influența lui în literatura noastră, admirația de care se bucură e departe, foarte departe de cea pe care a meritat-o după talentul său; o dovadă e și lipsa de entuziasm, aproape răceala cu care a fost pri-

mit de publicul cititor al doilea volum din poeziile lui, *Fire de tort* [18].

Am arătat cu altă ocazie pricina acestei stranii indiferențe pentru un talent atît de mare *. Creațiunea lui Coșbuc exprimă gîndiri, sentimente, pasiuni, exprimă



POETUL ȚERĂNIMEI

Soarta pe care a avut'o la noi creația poetică a lui Coșbuc va face de sigur mirarea urmașilor noștri.

Până la apariția volumului «Balade și Idile» Coșbuc par'că nici n'ar fi existat, de și avea un trecut literar de zece ani și scrisese deja cele mai frumoase din minunatele sale poezii.

Coșbuc, cu drept cuvînt, se plinge de această ignorare, dar în cazul de față avem și noi justificarea noastră: el a scris și tipărit poeziile sale în Transilvania. Până la el însă și chiar după el Transilvania nu ne-a dat mai nici un scriitor de talent, literatura originală de peste Munți e aproape nulă și deci avem și noi dreptul s'o ignorăm.

Altă ce-va e indiferența cu care a fost întîmpinat volumul lui Coșbuc «Balade și Idile» apărut aici, în București. Această indiferență, de sigur e mult mai stranie. A trebuit să se stirnească scandal literar cu chestia plagiatelor ca jurnalele și publicul cetitor să se intereseze mai de aproape de

51218. — Studii critice. 16

Poetul țărănimii (în *Studii critice*, vol. III)

o viață întreagă străină nouă, orășenilor; Coșbuc e un poet-țăran care redă viața țărănească și nici măcar viața țărănimii române de aici, ci a țărănimii de dincolo, viață care ne e și mai străină. Pînă chiar și titlul volumului trebuie să lovească neplăcut pe cititorul nostru blazat, pesimist, rafinat.

* [C. Dobrogeanu-Gherea a mai făcut referiri la opera lui G. Coșbuc în studiul *Artiștii proletari culți*. A se vedea volumul de față, p. 84—90.]

În loc de „file rupte", „lacrimi și suspine", „foi veștede", să citești „balade și idile"! Și chiar în mintea cititorilor mai inteligenți trebuia să se nască gînduri defavorabile. Adică de balade și idile ne arde nouă acum? Idila e o formă atît de compromisă pentru vremea noastră! Idile: — zugrăvirea amorurilor naive, neturburate, fericite; păstori și păstorițe de carnaval, care-și spun dragostea după un anumit calapod! Dar balada! O formă literară care aparține deja trecutului și prin care poporul superstițios își umple lumea de o viață mai presus de fire! Idile și balade! Cînd viața e așa de zbuciumată, cînd inima omului modern e roasă de atîtea mii de doruri protivnice, cînd cugetul e muncit de atîtea întrebări nedezlegate, cînd e atîta mizerie și suferință, cînd societățile moderne stau înaintea rezolvării celor mai formidabile probleme sociale care s-au impus vreodată omenirii — să ne delectăm cu idile și balade?

Dar nici viața străină nouă, pe care o redă Coșbuc, nici forma în care e îmbrăcată nu explică încă faptul că admirabilul nostru poet e așa de puțin prețuit.

Se înțelege, viața zugrăvită de Coșbuc e străină societății noastre culte orășenești, dar e așa de adevărat și de frumos zugrăvită!

În idile nu sînt doar răsfrînte sentimentele convenționale, ci adevăratele sentimente omenești; iar în admirabilele balade răsare cîteodată însuși sufletul poporului în cele mai intime ale sale credințe, sentimente, aspirațiuni — și e poporul din care facem doar parte.

Una din pricinile deci că un talent atît de mare e prețuit așa de puțin e, între altele, desigur lipsa de cultură literară în țară la noi.

*

Nu știu dacă înadins sau din întîmplare, Coșbuc a pus în capul volumului *Balade și idile* poezia *Noapte de vară*. E sigur însă că locul ales e cît se poate de nimerit; această primă poezie slujește de introducere la volumul întreg, ba întru cîtva e caracteristică întregii creații poetice a lui Coșbuc.

În ea poetul zugrăvește frumos și sugestiv o noapte de vară la sat.

Munca e sfîrșită la cîmp și satul începe să se umple de mișcare, de viață. Carele vin scîrțiind, încărcate cu po-

veri, se întorc fetele de la grîu, flăcăii vin hăulind, nevestele aleargă grăbite cu cofițele pline de apă. Zgomotoși vin copiii de la gîrlă, „satul e de vuiet plin, fumul alb alene iese din cămin". Dar, puțin cîte puțin, înnoptează, zgomotul se potolește, oamenii trudiți adorm și frumoasa poezie se sfîrșește cu următoarele versuri minunate :

Focul e-nvelit în vatră,
Iar opaițele-au murit,
Și prin satul adormit
Doar vrun cîne-n somn mai latră
Răgușit.

Iat-o ! Plină, despre munte
Iese luna din brădet
Și se-nalță încet-încet,
Gînditoare ca o frunte
De poet.

Ca un glas domol de clopot
Sună codrii mari de brad ;
Ritmic valurile cad,
Cum se zbate-n dulce ropot
Apa-n vad.

Dintr-un timp și vîntul tace ;
Satul doarme ca-n mormînt —
Totu-i plin de Duhul sfînt :
Liniște-n văzduh și pace
Pe pămînt.

Numai dorul mai colindă,
Dorul tînăr și pribag.
Tainic se-ntîlnește-n prag,
Dor cu dor să se cuprindă,
Drag cu drag.

Citind această frumoasă poezie, ne-am adus aminte și ni s-a impus vrînd-nevrînd comparația cu o altă poezie, care zugrăvește tot atît de frumos o seară de vară la țară : *Sara pe deal* a lui Eminescu. Dar, dacă aste două poezii au de comun subiectul ca și multe imagini, în schimb ce deosebire izbitoare în tratare, care caracterizează așa de bine personalitățile atît de deosebite ale celor doi poeți !

Poezia lui Eminescu e dureros de melancolică, a lui Coșbuc e senină și plină de viață. La Eminescu primul

vers începe cu buciumul care sună a jale, la Coșbuc primul vers e :

Zările, de farmec pline...

La Eminescu oamenii vin osteniți cu coasele în spinare ; la Coșbuc flăcăii vin hăulind, fetele cîntînd, luna luminează codrii sunători și apele cad în dulce ropot. Și în potrivire cu această deosebire e și forma deosebită. La Eminescu versurile sînt tărăgănate, lungi de douăsprezece silabe, la Coșbuc de opt silabe, iar cel din urmă vers din strofe chiar de trei. Am arătat deja în altă parte însemnătatea adîncă a acestor deosebiri. Vom avea încă prilej, în cursul acestui articol, să revenim de mai multe ori asupra deosebirilor dintre Eminescu și Coșbuc. Asupra uneia însă trebuie să stăruim chiar acum.

La Eminescu, întreg tabloul serii de vară la sat nu e zugrăvit de hatîrul satului, nu e iubirea și simpatia pentru sat, ci un simțămînt mult mai personal a condus mîna poetului :

Ne vom rezema capetele unul de altul,
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. — Astfel de noapte bogată
Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?

Iată pentru ce i-a trebuit lui Eminescu tabloul serii pe deal — ca în acest tablou frumos și melancolic el să-și rezime capul de al iubitei sale. Și însăși simpatia și compătimirea tristă pentru sărmanul sat, pentru „streșinile vechi" e o debordare a propriei fericiri — amorezații fericiți sînt totdeauna înclinați spre compătimire.

Coșbuc însă nu zugrăvește viața satului dintr-un sentiment străin acestuia, ci e însăși această viață care îl atrage, care îl farmecă și de aceea el o cîntă. El n-a venit doar la sat pentru o întîlnire amoroasă. Satul zugrăvit de Coșbuc e satul lui. Acolo s-a născut el ; codrii, dealurile, văile, apele murmurînde îi sînt tot atîtea rude ; e viața atît de aproape și atît de scumpă lui și de aceea o va reda așa de sincer și natural — și mai ales va zugrăvi „dorul tînăr și pribeag", ce

Tainic se-ntîlnește-n prag,
Dor cu dor să se cuprindă,
Drag cu drag.

Gama toată a iubirii, de la prima trezire de-abia simțită a dorului zglobiu pînă la desperarea ibovnicei înșelate, de la glumele nevinovate ale copiilor, care nu știu încă bine ce-i dragostea, pînă la pasiunea adîncă — toate sînt zugrăvite de Coșbuc. Și această bogată gamă a iubirii e redată cu atîta sonoritate, claritate, relief, putere și adevăr încît noi cu puțină simpatie și trudă a imaginației putem împlini intervalele între aceste note deosebite, țesînd un mare roman de la țară.

Începem cu poezia *La oglindă*. Subiectul poeziei, cum sînt de altmintrelea cele mai multe din subiectele poeziilor lui Coșbuc, e cît se poate de simplu. O fată tînără și frumoasă, folosindu-se de lipsa mă-sei de acasă, încrestează în grindă oglinda și, așa uitîndu-se în ea și învîrtindu-se înaintea ei, își spune toate gîndurile simple, dorințele naive, dorurile ce se deșteaptă într-un trupșor tînăr, frumos și plin de viață.

Și cît de vioaie, cît de drăguță, cît de grațioasă apare această fată în mișcările pline de grație ale unei pisicuțe frumoase :

Asta-s eu ! Și sînt voinică !
Cine a zis că eu sînt mică ?
Uite zău, acum iau seama,
Că-mi stă bine-n cap năframa
Și ce fată frumușică
Are mama !

În de-a lungul poeziei întregi sînt răsfrînte gîndurile și visurile tinereții provocate de simțămintele dragostei ce de-abia se deșteaptă într-un trupșor copt de soare, sub cerul deschis al plaiurilor, între spicurile galbene ale grîului. Visurile, în această primă fază a dezvoltării sentimentale, nu pot fi decît visuri de noroc, o revărsare de seninătate și mulțumire. Și tocmai așa o redă Coșbuc, cu atîta delicatețǎ și adevăr, încît în de-a lungul întregii poezii nu-i nici o notă discordantă sau falsă, și, desigur, trebuie să fii poet ca să te poți furișa atît de bine în sufletul ascuns al unei fecioare.

Ce frumoase sînt, spre pildă, cele două versuri din urmă din strofa citată :

Și ce fată frumușică
Are mama !

E o debordare de mulțumire și bucurie pentru propria-i frumusețe, care însă nu se exprimă direct ; spre pildă : „cît sînt de frumoasă !". Această din urmă exprimare e prea egoistă și ne-ar impresiona displăcut, ca orice lăudăroșie și fanfaronadă. Fata se admiră indirect prin admirația mă-sei ; ea nu e atît de mulțumită de frumusețea sa, cît de mulțumirea mamei care are o fată așa de frumoasă, iar nouă ni se sugerează, în afară de simțămîntul de simpatie pentru fată, și simțămîntul duios de mamă care învăluie și soarbe cu ochii iubitori trupul frumos și tremurător de viață al fetei.

În poezia *Pe lîngă boi* e arătată altă fază a dragostei, cînd întreg sufletul începe să fie cuprins de același simțămînt puternic și victorios.

Dimineața, pocnind din bici, trece el pe lîngă fereastra fetei, și ea sare ca mușcată de șarpe :

Și-atîta tort mi-am încîlcit
Și-n graba mare-am spart un geam
Știu eu ce mi-a venit !

Am cap, dar parcă nu-l mai am
Ce-aveam să-i spui ? Nimic n-aveam,
Dar era-n zori și eu voiam
Să-ntreb cum a dormit.

. . . .

O, nu mi-e că mi-am sîngerat
La prag piciorul într-un cui,
Dar mi-e că e păcat !

Om bun ca dînsul nimeni nu-i
Și pentr-o vorbă rea ce-i spui,
El toată ziulica lui
Muncește supărat !

Frica și rușinea de a-și recunoaște dragostea, încîlcirea tortului, spargerea geamului, sîngerarea piciorului de un cui — iată mijloacele atît de simple prin care știe Coșbuc să redea simțămintele adînci. Fata și-a sîngerat piciorul, dar nu se gîndește la durerea sa, ci la supărarea lui — ce-i pasă de piciorul sîngerat cînd inima-i începe să sîngereze.

În *Pe lîngă boi*, fata iubește, dar nu îndrăznește încă singură să-și dea socoteală de iubirea sa ; în *Dragoste învrăjbită*, ea iubește, e iubită, a sorbit deja din cupa

atît de dulce și atît de amară a dragostei. Dar n-a apucat biata fată să îndrăgească pe *Lisandrul* ei și deja apar piedici și sentimente protivnice, și alături cu dragostea apare umbra ei : durerea.

Dragoste învrăjbită e una din cele mai caracteristice creații ale lui Coșbuc. Aici nu mai e zugrăvită iubirea de-abia simțită, ci simțămîntul violent, puternic, victorios, care a pus stăpînire pe inimă și cuget, simțămînt copleșitor, cînd capul nu gîndește și inima nu bate decît pentru el. Așa iubește *Simina* pe *Lisandru* al ei ; dar s-au certat și întreaga, lunga poezie, sau mai bine zis poemul — cea mai lungă din poeziile lui Coșbuc —, zugrăvește starea sufletească a fetei amărîte. Dintr-un cuvînt de nimic s-au certat, iar ea, pasionată și violentă, l-a izbit drept în piept. Și acuma gînduri și sentimente grozave rup inima sărmanei fete. O muncește : ba mustrare de cuget, recunoașterea propriei vine, ba credința că el e vinovatul. Și dorul de a se împăca cu orice preț și teama că astă împăcare nu mai e cu putință, și groaza că s-a sfîrșit cu iubirea lor și deci cu viața ei pustiită, și gelozia pentru *Lina*, rivala sa, și frica amestecată cu ură că de acuma Lisandru va da în vileag, în rîsul satului, iubirea lor — toate aceste sentimente sînt zugrăvite cu multă putere și perfect adevăr. Sînt mai ales imagini și scene răzlețe de o rară frumusețe. Astfel e Simina plîngînd noaptea sub cireș :

Brațul stîng-nălțîndu-l, ea-și aduse mîna
Pînă peste-obrajii rumeni și învolți,
Iar cu mîna dreaptă apucînd de colț
Mîneca ei stîngă, își șterge plînsoarea.
Se pornise vîntul prin cireș, și floarea
A-nceput să ningă, șîșăind domol,
Și cădea pe pieptul și pe brațul gol
Al Siminei, stîndu-i albă-n poala rochii.

Sau iată dorul nebun după ibovnic, dorul încă mărit de singurătate și de noapte :

Ce-ntuneric ! Fata s-a izbit în sus
Și simțea că-i arde capul ei, ca focul,
Și de-amar năvalnic n-o mai ține locul.
„Prea sunt eu nebună !“ Și pe cînd zicea
S-a-nălțat cu totul, hotărît avea
Gîndul, să se ducă liniștit în casă.

Dar simțea o mînă grea cum îi apasă
Pieptul și-o sugrumă, și o ține drept.
„Ce să fac în casă ? Dar aici ce-aștept ?“
Și-i venea să țipe ca dintr-o pădure,
Și-i venea să urle ca din foc, să-njure,
Și-i venea să plece, noapte cum era.

Cît de puternic și adevărat ! Aici pasiunea crește pînă la proporțiile unei boale grozave. Dar zugrăvirea spaimei fetei cînd vede în noapte un om furișîndu-se spre casa lor și ea e îngrozită de gîndul că o fi un tîlhar și de simțămîntul inconștient nu mai puțin violent că o fi el, *Lisandru* :

...deodată a simțit că-i trece
Junghiul pe sub coaste, fulgerat și rece,
Și s-a strîns de spaimă toată lîngă pom.

Un tîlhar ! Se duce spre fereastră drept.
Inima Siminei se izbea în piept
Ca pe mal un păstrăv, și vro două clipe
Nu-i venea răsuflet. Și-i venea să țipe,
Se temea. Să tacă mai rău se temea.

Aceasta e violența sentimentelor unui copil al naturii, crescut sub cerul liber al munților năsăudeni, puternic în iubire și în ură. Această fată își țipă și își urlă durerea, cum o urlă la Coșbuc alt copil al naturii, codrul năsăudean, cînd vîntul toamnei tîrzii începe să-l sugrume. Și cînd te gîndești că Coșbuc a scris acest poem frumos, în care se arată atîta pătrundere adîncă a unor simțăminte violente, fiind încă aproape copil ! Și cînd te gîndești că pentru zugrăvirea unei pasiuni atît de sălbatice lui Coșbuc îi stau la dispoziție mijloace atît de sărace, ca însăși viața țărănească ! Dar Coșbuc *știe să întrebuințeze* aceste mijloace. El are îndrăzneala ca însăși bătaia, maltratarea, s-o întrebuințeze ca mijloc pentru redarea simțămintelor violente care întovărășesc dragostea. Închipuiți-vă un poet contemporan din școala lui Eminescu, spre pildă, introducînd într-o scenă de dragoste bătaia ! Dacă scena s-ar petrece în clasele culte, ar fi monstruoasă, iar dacă s-ar petrece în clasele de jos ar fi o caricatură. Dar Coșbuc e țăran, e poetul țărănimii, și orice manifestare, oricît de brutală ar fi, a dragostei la el sună așa de natural, așa dureros de adevărat încît nu ne jignește, și parcă simțim că ăst su-

net sălbatic e trebuincios pentru armonia poeziei întregi. La Coşbuc, cînd Simina se înfurie împotriva lui Lisandru, îl loveşte cu pumnul drept în piept. Iar pe urmă, beată de remuşcare şi de dorinţa împăcării, se gîndeşte ce ar fi de ar pleca la Lisandru :

Şi plîngînd i-ar zice : nu fi supărat,
Bate-mă, Lisandre, că nu faci păcat.

La omul primitiv, şi ţăranul e un om primitiv, între emoţiunile violente şi expresiunea lor materială nu se interpun acele multe reflexe reţinătoare pe care le-a sădit în noi civilizaţia. De aceea, omul primitiv la excitaţie răspunde imediat prin acţiune, prin faptă, iar fiecare emoţiune puternică se traduce imediat într-un fapt corespunzător. E deci natural ca dragostea violentă, întovărăşită totdeauna de multiple şi protivnice emoţii şi sentimente, să se traducă şi prin lovituri brutale. Şi zicătoarea ţărănească : „Cine nu-şi bate nevasta n-o iubeşte“ are poate un fond de adevăr mai mare decît ne închipuim. Se înţelege, e un adevăr brutal, degradator, dar totuşi adevăr. Această violenţă primitivă, această impulsivitate nestăpînită trebuie negreşit ţinută în seamă pentru a pricepe multe din creaţiunile lui Coşbuc.

În *La oglindă* e zugrăvită mai mult presimţirea dragostei, în *Pe lîngă boi* afirmarea unei dragoste, în *Dragoste învrăjbită* simţămîntul victorios şi conştient al iubirii ce copleşeşte tot sufletul, umplîndu-l cu adîncă fericire şi amară suferinţă ; în sfîrşit, în minunata poezie *Cîntecul fusului* e redată durerea cumplită din cauza dragostei stinse, e zugrăvită dragostea moartă.

Eu mi-am făcut un cîntec
Stînd singură-n iatac —
Eu mi-am făcut un cîntec,
Şi n-aş fi vrut să-l fac.
Dar fusul e de vină
Că se-nvîrtea mereu,
Şi ce-mi cînta-nainte
Cîntam pe urmă eu.

De-atunci îl cînt intruna
Că-mi vine-aşa nevrînd ;
De-aş face orice-aş face
Nu pot să-l scot din gînd.

Îl cînt torcînd la vatră
Şi-l cînt mergînd pe drum
Şi nu pricep ce-i asta,
Şi nu ştiu, biata, cum ?

Biata fată, ea nu ştie ce e cîntecul acesta, ea nu ştie că milioane l-au cîntat şi milioane îl vor cînta. E un cîntec vechi, foarte vechi. Într-un ceas rău, împreună cu dragostea, s-a născut şi el, şi de atunci aşteaptă numai acel moment dureros, cînd doi oameni făcuţi să se iubească se rup unul de altul, ca să se strecoare în inima celor suferinzi şi, furişat acolo, să înceapă să lovească cu putere coardele dureroase ale inimii, şi atunci îl cînţi, trebuie să-l cînţi vrînd-nevrînd, vechiul şi durerosul cîntec al dragostei nefericite.

Cîntecul e vechi, e acelaşi, dar inimile, bietele instrumente suferinde în care el loveşte, sînt altele, de aceea şi exprimarea acestui cîntec e alta, veşnic alta. Şi sînt anume maeştri, aşa de rari, care ştiu să prindă acest cîntec dureros şi să-l aştearnă pe hîrtie — aceşti maeştri se numesc : poeţi.

Într-un sat depărtat, de la o biată fată de ţară a prins acest cîntec maiestrul Coşbuc şi l-a aşternut pe hîrtie, şi iată ce frumos şi dureros e :

Şi-am mers pe malul apei,
În valuri să-mi îngrop
Şi cîntecul, şi-amarul —
Dar a-nceput un plop
Să cînte, şi toţi plopii
Cîntau duios în vînt,
Şi m-am trezit deodată
Că plîng şi eu şi cînt !

Şi-am mers pe lunci, dar jalnic,
D-a lungul peste lunci
Cum plîng şi cîntă toate !
Şi-n crîng m-am dus atunci —
Nu-i loc mai bun pe lume
De plîns decît în crîng !
Ah, toate plîng, şi satul
Se miră că eu plîng.

Da, acesta e un adevărat plîns, încît versurile înseşi par a plînge. Printr-o simpatie fierbinte pentru biata fată, poetul însufleţeşte natura întreagă şi o face să cînte şi să plîngă împreună cu fata nenorocită.

Şi cu ce măiestrie face asta Coşbuc ! La dînsul nu numai că plopii cîntă, dar e mai-nainte un plop care începe să cînte, iar ceilalţi îl urmează, ceea ce e de un efect admirabil, ceea ce aproape preface plopii în fiinţe vii. Şi cîntecul jalnic al plopilor, el însuşi e viu, ei *cîntă în vînt*, şi vîntul duce cîntul departe spre cer, ca un psalm rugător pentru fata suferindă. Şi pe cînd toate cîntă jalea fetei : cîntă fusul şi cîntă moara şi apele şi valea şi plopii ; pe cînd întreaga natură cîntă şi jeleşte pe sărmana fată — o ironie crudă, numai oamenii o ocărăsc :

Că mama mă tot ceartă
Şi tata-i supărat,
Şi-n ochii mei să uită
Toţi oamenii din sat.

Şi Coşbuc a ştiut, în cuvinte tot aşa de simple, în versuri şi imagini tot aşa de nepretenţioase, să redea un simţămînt şi mai complex şi mai dureros decît acela din *Cîntecul fusului.*

În poezia *Fata morarului,* biata fată a fost înşelată, părăsită, şi ea poartă sub sîn rodul dragostei criminale. Aici, la durerea unui amor nefericit, unei iubiri înşelate, batjocorite, se mai adaugă acum şi ruşinea, groaza că mîine, cînd se va vădi ruşinea ei, tot satul o va arăta cu degetul, se mai adaugă simţul vinovăţiei, mustrarea fierbinte de cuget pentru păcatul ei şi jalea pentru aceea întru nimic vinovată şi care totuşi trebuie să ispăşească vina şi nenorocirea fetei sale — că doar e mamă.

Ce admirabil de bine sînt redate toate aceste felurite simţăminte ! Citām cîteva strofe răzleţe :

Aşa-i de întuneric afară !
Din cer un iad pînă-n pămînt —
Eu cînt tot un cîntec d-aseară,
Şi tremur şi n-aş vrea să-l cînt,
Şi-l tac, dar nevrînd îl cînt iară !

Dormi, mamă, dormi, draga mea mamă,
Să nu-ntrebi de ce nu dorm eu !
Obrazul ascuns sub năframă
E martur păcatului meu,
E martur amarului meu —
Tu n-ai băgat încă de seamă !

Sub plopii rari apele sună
Şi plopii rari vîjîie-n vînt,
Ei parcă dau hohot să-mi spună
În rîs, ce nemernică sînt —
Ce rea, ce nemernică sînt,
Şi apele-mi strigă : „Nebună !“

De ce minunat efect e [face] aici evocarea mereu repetată a chipului mamei ! La Coşbuc, fetele, în vremea celei mai mari restrişti, întind mîinile şi caută scut la mamă. La ţară, şi mai mult ca la oraş, aceasta e unica simpatie şi iubire sigură pe care te poţi răzema.

E cît se poate de interesantă comparaţia între poezia *Cîntecul fusului* şi *Fata morarului.* La prima vedere e aceeaşi poezie. Şi în una şi în alta fata plînge şi jeleşte iubirea înşelată şi uneori cu aceleaşi cuvinte. Şi, cu toate astea, ce deosebire ! În *Cîntecul fusului,* fata îşi cîntă şi plînge durerea, dar n-are nimic să-şi reproşeze ; ea nu-şi simte nici o vină pentru nenorocirea sa, şi de aceea toată natura o jeleşte şi plopii cîntă duios în vînt durerea ei. În *Fata morarului,* fata de asemenea îşi cîntă durerea, dar se simte vinovată, ea a mers mai departe în dragoste decît permite morala omenească, şi nu numai durere, ci şi remuşcare, simţămîntul vinei îi sfîşie sufletul, şi de aceea plopii nu-i cîntă duios, ci „plopii rari vîjîie-n vînt“, îşi bat joc, „rîd cu hohot“, şi apele-i strigă : „nebună !“

Aşa-i de întuneric afară !
Din cer un iad pînă-n pămînt.

Afară e tot aşa iad şi întuneric pe cît e iad şi întuneric în sufletul bietei fete. Natura e totdeauna aşa cum o simţim noi ; aceeaşi natură, în primul cîntec, e văzută cu ochii durerii, în al doilea cu ai desperării, de aceea e aşa de deosebită. A simţi această deosebire de simţăminte şi a o reda aproape cu aceleaşi cuvinte, pentru aceasta trebuie o fineţe artistică foarte însemnată.

Acelaşi simţămînt de desperare şi din aceleaşi cauze e redat în altă poezie, *Fata mamii,* cuprinsă în volumul *Fire de tort.* Aici mai ales strofa întîi e minunată :

Cînta cu glas de-abia învolt
O doină ce-au adus-o-n sat
Flăcăi de peste Olt.

Spunea cum geme-n vînt pădurea ;
Spunea de-un trandafir brumat,
În doina ei ; de-un ulm rotat
Şi de-o iubire cu păcat,
Sosită de pe-aiurea.

Şi în strofa din urmă, cînd tata iese în curte să caute fata şi pe mă-sa el le găseşte ţinîndu-se strîns în braţe una pe alta şi

Plîngînd ca la-ngropare.

Biata fată din *La oglindă* putea ea oare să-şi închipuie ce o aştepta ? Acolo, cu graţia şi făr-de-grija unei pisicuţe frumoase, îşi mlădie trupşorul şi plină de bucurie aşteaptă sosirea dragostei. În *Pe lîngă boi,* tot sufletul i-e aprins deja de iubire, în *Dragoste învrăjbită,* ea bea din cupa amară a iubirii, în *Cîntecul fusului,* ea cîntă şi jeleşte dragostea nenorocită, iar în *Fata morarului,* plină de desperare şi ruşine, arzătoare e gata să îngroape sub roata morii şi viaţa-i tînără şi netrăită şi alta nenăscută încă.

E un întreg roman, vesel şi dureros ca toate romanele, ca toată viaţa, şi în care, cu rară putere, sînt zugrăvite, în dezvoltarea lor, diferitele faze ale aceluiaşi sentiment : dragostea. Aceste cinci poezii analizate pot sluji de tipuri pentru cele mai multe din *Balade şi idile* şi *Fire de tort* ; fiecare poezie exprimă într-un fel sau altul una din fazele dragostei deja analizate. Unele din aceste poezii sînt mai slabe, ating simţămîntul dragostei foarte superficial, cîteodată nişte simple glume vesele şi nevinovate ; altă dată poeziile sînt mai puternice, toate însă sînt exprimate cu o rară delicateţe de sentiment şi cu perfect adevăr. Şi cîteodată această delicateţe şi acest adevăr se arată cu atîta relief într-un singur vers ! Astfel, în frumoasa poezie *Nu te-ai priceput,* fata se plînge împotriva naivităţii şi nepriceperii iubitului său, care nu s-a priceput că-l iubeşte, cu toate că ea a făcut tot ce i-a stat în putinţă ca să-l facă mai priceput :

Nu te-ai priceput
Zici că de m-ai fi cerut
Mamei tale noră-n casă
N-aş fi vrut să merg ?
Ei, lasă !

Aceste versuri sînt atît de simple la prima vedere şi atît de frumoase în fond ! E atît de duioasă aici evocarea

mamei flăcăului : fata n-ar fi vrut numai să-i fie nevastă, dar ar vrea să ajungă nora mamei lui. Şi apoi e atîta discreţie şi delicateţe în exprimarea sentimentului : fecioară, ei îi vine greu şi ruşine să vorbească de măritat, de „nevastă" şi ea spune acelaşi lucru indirect, parcă întreaga ei preocupare ar fi să ajungă noră la soacră-sa. Dar aci e şi un adevăr economico-social. La ţară, obişnuit se însoară flăcăul nu atît pentru că el are nevoie de nevastă, ci pentru că părinţii au nevoie de noră, de încă o forţă muncitoare. În familia ţărănească, categoria economică de *noră,* dacă ne putem exprima astfel, e mai importantă decît categoria sentimentală de amantă, nevastă.

Din baladele erotice ale lui Coşbuc, cea mai însemnată e *Crăiasa zînelor.* Tema baladei e mai mult hazlie decît adîncă. Un fiu de împărat se îmbracă în haine de fată şi aşa travestit e lăsat să intre în cetatea zînelor. Aici, odată furişat, înşală pe crăiasă, care, împreună cu nevinovăţia, pierde nemurirea şi din crăiasă devine *numai împărătească.*

Zugrăvirea dorului ce se deşteaptă în sufletul crăiesei sub influenţa voluptăţii fiului de împărat e admirabil reuşită şi ne aduce aminte de scena dintre *Cătălin* şi *fata împăratului* din *Luceafărul* lui Eminescu. Ca şi Eminescu, Coşbuc are destul tact şi gust artistic să nu cadă în frivol şi în pornografie.

Grupul zînelor din strofa-ntîia e o minune de frumuseţe :

Orcanul însuşi stă domol
Şi-n gînduri dulci să pierde,
Cînd zînele cu pieptul gol
Răsar pe lunca verde.
Uşoare, ca de neguri, fug
Prin linştea adîncă,
Obrajii lor, ca flori de rug
Sînt nesărutaţi încă.

Dar crăiasa lor :

Crăiasa-n purpur şi-n smarald
S-ascunde, nu s-ascunde,
Străbaţi cu ochii viul cald
Al formelor rotunde.

Şi această imagine minunată a crăiesei lunecînd prin aer :

P-un nor de aur lunecînd
A zînelor Crăiasă
Venea cu părul rîurînd,
Rîu galben de mătasă.

Ne vom mai întoarce încă o dată, cu alt prilej, la această imagine minunată.

Crăiasa zînelor are, cum am zis, oarecare asemănare cu *Luceafărul* lui Eminescu şi chiar pare a fi inspirată de acesta din urmă. E o asemănare în tema generală ; victoria iubirii sexuale, fireşti, asupra visurilor platonice de luceferi la Eminescu, asupra nemuririi ideale în *Crăiasa zînelor*. La Coşbuc e o temă asemănătoare cu tema biblică : căderea primei femei, a Evei, prin gustarea din pomul oprit. E de asemenea o asemănare între dezvoltarea iubirii la fiul de împărat şi crăiasa zînelor şi acelaşi sentiment la Cătălin, „copil viclean de casă" şi *fata de împărat*. Chiar lungimea versurilor şi ritmul sînt aceleaşi.

Dar însăşi această asemănare arată că Coşbuc e un adevărat poet, care nu imită, ci-şi răsfrînge în creaţiile sale propria personalitate poetică, şi deosebirea caracteristică între sensul şi tonul psihic al acestor două poezii arată caracteristica deosebire între cei doi poeţi. La Eminescu e mai multă gingăşie, idealitate, humor iubitor în descrierea iubirii ; la Coşbuc e mai mult simţămînt real de dragoste, de voluptate.

Sînt foarte tipice sfîrşiturile la ambele poezii.

Ţineţi minte, desigur, încîntătorul sfîrşit al romanului între *Cătălin* şi *fata de împărat*, cînd Luceafărul îi găseşte „sub şirul lung de mîndri tei". Ei se uită cu nesaţ unul la altul şi Cătălin roagă pe iubita lui să-l lase să-şi culce capul pe sînul ei.

Sfîrşitul romanului din *Crăiasa zînelor* e altul :

El stă pe tron, şi lîngă el
Ce trist Crăiasa plînge !
Cu mîna ei cea cu inel
Rupîndu-şi salba, strînge
Genunchii lui, ea stă-n genunchi !

Şi brîul şi-l dezleagă,
Şi păru-i desfăcut mănunchi
'I umple faţa-ntreagă.

„Eu toate, toate le-am pierdut !
Şi Dumnezeu mă piardă
Din ochii lui, că te-am crezut !"
El rîde şi-o dezmiardă :
„Acum nu-i timp să te boceşti ;
Tu vii cu mine-acasă ;
Crăiasă dacă nu mai eşti,
Vei fi împărăteasă !".

Nu sînt numai doi poeţi deosebiţi, dar sînt două medii speciale, două lumi deosebite care se oglindesc în versurile unuia şi altuia. La Eminescu, căderea femeii din înălţimea visurilor ideale pare a fi o renaştere a amîndurora — Cătălin şi fata de împărat — pentru alte visări ; la Coşbuc, căderea femeii e o adevărată, ireparabilă cădere pentru ea, un triumf pentru el, pentru bărbat.

La Eminescu se oglindeşte mediul cult, unde femeia, cel puţin uneori şi în anumite momente, e egală bărbatului şi poate să-şi realizeze visurile ei de copilă ; la Coşbuc se oglindeşte mediul ţărănesc, unde trecerea vieţii de fată la viaţa de nevastă, în cel mai bun caz, e trecerea la viaţa necăjită de gospodină şi mamă, în cele mai multe şi mai obişnuite cazuri, la o viaţă brutalizată şi maltratată în familia bărbatului. Fiul de împărat din balada lui Coşbuc e tot flăcăul satului, numai idealizat, e flăcăul ţăran, care, din înălţimea superiorităţii sale de bărbat, răspunde fetei înşelate :

Acum nu-i timp să te boceşti,

un răspuns în care, alături de iubirea ironică, e cuprins şi un dispreţ pentru *un cap de femeie*.

Şi, fiindcă am ajuns la iubirea flăcăului satului, trebuie să spunem cîteva cuvinte despre modul cum zugrăveşte Coşbuc dragostea bărbătească — pînă acum ne-am ocupat cu felul cum o redă pe cea femeiască.

Ceea ce pare straniu, la prima vedere, e că zugrăvirea dragostei bărbăteşti, cantitativ şi calitativ, ocupă un loc mult mai mic în creaţia lui Coşbuc decît zugrăvirea dragostei femeieşti. Aceasta se explică însă uşor.

Cu altă ocazie am arătat marea deosebire ce există între Coşbuc şi toţi ceilalţi poeţi români în felul cum

zugrăvesc dragostea şi am arătat şi cauza profundă a acestei deosebiri.

Poeţii noştri vorbesc aproape exclusiv numai de propria lor dragoste, Coşbuc vorbeşte exclusiv de dragostea altora. Coşbuc e deci mai puţin egoist decît ceilalţi poeţi, e mai obiectiv, mai impersonal. Dar, oricît de obiectiv şi impersonal ar fi Coşbuc, dragostea e totuşi un simţămînt eminamente subiectiv şi personal, şi dacă Coşbuc vorbeşte aşa de mult de iubire e că propriul său suflet e plin de ea. Dar odată preocupat de dragoste, din această din urmă pricină, e natural să se ocupe de dragostea fetelor, pentru că ea e aceea care pe el, bărbat, trebuie să-l emoţioneze mai mult. Cu alte cuvinte, Coşbuc fiind eminamente obiectiv şi impersonal în redarea dragostei, personalismul necesar se manifestă într-un mod indirect, prin zugrăvirea mai ales a dragostei femeieşti.

Dar dacă dragostea bărbătească nu ocupă în creaţiunea lui Coşbuc un loc tot aşa de important ca dragostea femeiască, totuşi în zugrăvirea ei Coşbuc arată aceleaşi calităţi artistice. Şi aici găsim întreaga gamă a iubirii, începînd cu glumele flăcăului şiret care în *Rea de plată* şi *Scara* se plînge c-a fost înşelat de fată la socoteala sărutărilor, pînă la desperarea recrutului care trebuie să se despartă de iubita-i. Dar, dacă aici e aceeaşi gamă a iubirii, timbrul, nota psihică e alta. Între iubirea femeiască şi bărbătească la Coşbuc e aceeaşi deosebire ca între situaţia femeii şi a bărbatului la sat. Mai sfiicioasă, mai rezervată, mai ruşinoasă, mai supusă la fete, dragostea e mai îndrăzneaţă, mai poruncitoare, mai triumfătoare la flăcău. Cîteodată, prin două-trei versuri, Coşbuc ştie să redea o situaţie erotică fără să cadă în frivolitate. Citiţi, spre pildă, următorul riturnel glumeţ :

Ea sta cu sînul plin de pere la fîntînă
Şi ea mi-a dat s-aleg din sîn o pară
Şi m-am trezit că-mi dă deodată peste mînă *.

Parcă-l vezi pe flăcăul voinic cum zîmbeşte sub mustaţa-i subţire şi cu ochii veseli şi vicleni povesteşte flăcăilor, făcîndu-şi o mutră nedumerită şi plină de mirare prefăcută : cum se poate să-i dea peste mînă cînd singură i-a dat s-aleagă din sîn o pară ?!

* [*Fresco-Ritornele, 2.*]

Aşa îndrăzneţ, hîtru, isteţ, cu conştiinţa propriei sale superiorităţi faţă cu fetele apare flăcăul în poeziile lui Coşbuc.

Se înţelege că astă glumă şi viclenie, tonul uşor de batjocură dispar îndată ce simţămîntul puternic al dragostei cuprinde sufletul.

Aşa, spre pildă, în frumoasa poezie *Numai una* :

Pe umeri pletele-i curg rîu
Mlădie ca un spic de grîu,
Cu şorţul negru prins în brîu,
Atît îmi e de dragă !
Şi cînd o văd, îngălbenesc ;
Şi cînd n-o văd, mă-mbolnăvesc,
Iar cînd merg alţii de-o peţesc
Vin popi de mă dezleagă.

E o situaţie asemănătoare cu cea din *Cîntecul fusului,* şi tocmai aici se vede marea deosebire între iubirea fetelor şi a flăcăilor.

Flăcăul moare după fată, şi, deşi toate rudeniile, toată lumea rea îi *închide cărarea,* el nu disperă, el nu se jeleşte, el nu plînge — lacrimile sînt pentru muieri —, el vrea să lupte ; hotărîre şi energie exprimă versurile din urmă :

Decît să mă dezbar de ea
Mai bine-aprind tot satul.

Cea mai reuşită poezie de acest fel e *Recrutul.*

Flăcăul e luat în oaste, el trebuie să plece şi trebuie să-şi lase iubita : cu inima sfîşiată de durere o lasă în seama lui frate-său. Şi în cuvintele cu care-i recomandă pe iubita sa se arată tot vîrtejul de simţăminte violente ce-i rup inima : durerea de a o lăsa, iubirea gingaşă pentru ea, credinţa că-i va rămîne credincioasă, nesiguranţa grozavă a acestei credinţe, frica de rivali, chiar de propriul său frate, ura şi răzbunarea împotriva aceluia care i-ar lua-o — acest vîrtej de simţăminte e evocat cu o mare putere :

Eu o las în sama ta —
Am să plec ! Şi parcă-mi moare
Inima, se rupe-n mine !
Nu de voi, tu ştii de cine !
Şi mă doare
De-aş ţipa.

. . . .
De-i vedea pe cineva
Pe la ei, în fapt de seară,
Prinde-l într-adins ca în glumă,
Frînge-i gîtul şi-l sugrumă,
Ca pe-o fiară,
Nu-l cruţa !

Deosebire între simţăminte se arată mai ales cînd sînt ajunse la cel mai mare grad de expansiune. În *Recrutul* şi în *Cîntecul fusului,* în amîndouă e zugrăvită durerea pricinuită de dragoste ; dar, pe cînd fata voieşte să se omoare, flăcăul vrea să omoare. Poezia *Recrutul* se sfîrşeşte cu aceste două caracteristice versuri :

Căci fac moarte
Pentru ea !

Putem să-l credem pe cuvînt pe fiul grănicerilor năsăudeni. Aşa cum apare el în poezie, nu ne-ar mira deloc să vedem sclipind în mîna lui cuţitul ucigaş.

Înainte de a ne despărţi de erotica lui Coşbuc, ţin să citez în întregimea ei o mică poezie, pînă acum am citat numai strofe răzleţe, un mărgăritar în literatura poetică română :

Mamă, sunt silită eu
Să-i tot văd în vis mereu
Ochii de jăratec ?
Sar prin somn, mi-e somnul greu,
Visul mi-e sălbatec.

Ca să uit ce-am învăţat,
Tu mi-ai aşternut în pat
Troscot şi sulfine —
Dar în zori m-am deşteptat
Tot cu focu-n mine.

Mamă, de-n zădar aştept !
Azi aşterne-mi pe sub piept
Flori de mătrăgună ;
Mamă, vreau să mă deştept
*Mîne-n zori nebună.**

De ce mare efect e aici chemarea neîncetată a mamei, căutarea la ea a unui scut împotriva vrăjmaşului cumplit, a dragostei nefericite ! Şi cît de dureros de naivă e astă

---

* [*Cîntec* (1893).]

căutare a leacului împotriva iubirii în buruienile [de] troscot şi sulfină, care aşternute sub piept au darul de a stinge focul mistuitor din inimă. Dar ţipătul înfiorător, deznădăjduit, din urmă, neputinţa de a mai suferi atîta durere şi căutarea de refugiu în noaptea veşnică a nebuniei ? Şi ce frumuseţe şi simplicitate clasică în exprimarea unui sentiment atît de sălbatic şi de puternic !

*

Dacă trecem de la dragoste la zugrăvirea frumuseţilor naturii, găsim în Coşbuc un artist tot aşa de mare. În această privinţă, Coşbuc n-are rival în literatura română.

Am explicat altădată şi cu alte ocazii cum şi de ce poezia noastră contemporană produsă de orăşeni, de proletari culţi, e eminamente lirică, şi acest lirism, în mare parte, slujeşte numai la exprimarea propriilor simţăminte egoiste ale poeţilor. Zugrăvirea însă a frumuseţilor naturii cere mai întîi un simţămînt şi o admiraţie dezinteresată pentru ea.

Omul cult modern, iar proletarul cult şi mai mult, vede natura înconjurătoare din fereastra locuinţei orăşeneşti, din curtea murdară sau din vălmăşagul vieţii de stradă, vieţii orăşeneşti. Chiar [în] acele momente rare cînd pleacă să respire aerul curat al cîmpiilor, aceste excursii sînt făcute pentru odihnă, pentru a linişti nervii de zgomotul şi grija oraşului.

Şi în cazul cel mai fericit, cînd omul cult al oraşului, avînd şi un temperament poetic, se duce la ţară să vadă cîmpiile galbene de grîu, luncile înverzite, codrii zgomotoşi, orizonturi largi —, chiar şi atunci sufletul lui e deja atît de otrăvit de zbuciumul vieţii, atît de multe gînduri şi doruri diferite îi frămîntă inima şi capul, e atît de neurastenizat, ochiul e atît de tulburat de îngustele orizonturi orăşeneşti încît poetul nostru, presupunîndu-i chiar o mare iubire pentru natură, nu va avea acea linişte sufletească trebuitoare pentru a trăi numai în intimitatea ei, nu va avea acea dezinteresare necesară pentru a i se da cu totul, şi deci nici acea forţă necesară pentru a o evoca în creaţiuni artistice. Aici e explicaţia de ce toţi poeţii contemporani sau nu zugrăvesc deloc natura, sau o zugrăvesc aşa de slab. Din poeţii tineri,

nelipsiți de talent, mai mult simț al naturii pare a poseda Stavri, dar și la el tablourile sînt prea linse, par a fi făcute mai curînd după pînzele unor pictori decît după natură. Eminescu a avut un simțămînt mai fin, dar și la el natura nu e zugrăvită de hatîrul ei, ci trebuie să servească ba ca un decor pentru o scenă de iubire, ba ca o *expresiune* a unor înalte simțiri și idei generale filozofice. În acest din urmă sens, și Vlahuță și O. Carp au imagini minunate. Cînd Eminescu însă a voit să vorbească de natură pentru ea însăși, atunci s-a inspirat de la țărănime, a imitat, în parte chiar a transcris poezia populară, cum e : *La mijloc de codru des, Ce te legeni codrule?* Pentru că țăranul poate să priceapă în adevăr și să iubească natura, artisticește vorbind.

Natura e pentru țăran însuși elementul în care trăiește și prin care trăiește. Mirosul cald și gras care se ridică de pe brazda neagră în urma plugului îi umple sufletul de o nădejde și de o neliniște vagă pentru soarta recoltei viitoare ; nourii de vară ce se strîng deasupra satului îi dau bucurie amestecată cu groază, pentru că nu știe : vor aduce ploaia binecuvîntată și rodnică sau grindina distrugătoare ? Soarele îl arde la muncă, vîntul fierbinte îl arde, îl însetează, iar cel răcoritor îi usucă sudoarea feței și pieptului. Răsăritul soarelui de primăvară îl găsește în cîmp, furtuna de toamnă lîngă car, viforul de zăpadă îl găsește tăind lemne în pădure, crivățul îi cîntă lugubru în horn și lupii urlă în jurul cotețului [adăpostului] de vite. Țăranul nu stăpînește natura largă ce-l înconjoară, el e stăpînit de ea. Ea îi e prielnică sau nu, îi e mumă bună sau vitregă, îl îmbogățește sau sărăcește și deci e iubită și temută totodată ; ea îi excită iubirea, recunoștința, admirația și frica, și groaza, stăpînindu-i sufletul și imaginația și creînd deci toate elementele necesare pentru relația estetică între el și natură. E deci natural ca țăranul, mult mai mult ca orășanul, să simtă esteticește natura, iar aceia dintre țărani, care au darul necesar, să-și exprime acest simțămînt estetic. Aceasta a și făcut-o într-un mod atît de frumos și sugestiv literatura populară, literatura țărănească.

E natural ca și Coșbuc, născut și crescut în acest mediu țărănesc, fiind deci un poet țărănesc, să zugrăvească cu predilecție natura și s-o zugrăvească cu toată puterea pe care i-o dă marele său talent.

În adevăr, Coșbuc iubește natura și o zugrăvește în toate manifestațiile ei, și iubirea de natură la Coșbuc pare a fi mai mare chiar decît cea erotică.

Am arătat în altă parte cum în zugrăvirea iubirii erotice Coșbuc nu ajunge niciodată, dar niciodată la expansiunea lirică a propriilor sentimente. Dar iubirea de natură îi pătrunde atît de mult sufletul încît îl face să se reverse în efuziuni lirice.

În *Vestitorii primăverii,* poetul plin de bucurie întîmpină astfel păsările, cîntăreții vestitori ai primăverii :

Și acum veniți cu drag în țară !
Voi revedeți cîmpia iară
Și cuiburile voastre-n crîng —
E vară, vară !
Aș vrea la suflet să vă strîng
Să rîd de fericit, să plîng !

Cît de naivă, copilărească, dar sinceră și naturală veselie în aceste strigăte de bucurie : „E vară, vară !“

Un simțămînt mai adînc, întovărășit de o vastă gîndire, se arată în poezia *Vara.* Cu riscul de a fi învinuit că retipăresc pe Coșbuc, citez aici poezia întreagă :

Priveam fără de țintă-n sus —
Intr-o sălbatecă splendoare
Vedeam Ceahlăul la Apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea-n soare,
De pază țării noastre pus.
Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare !
Și tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

Privirile de farmec bete
Mi le-am întors către pămînt —
Și spicele jucau în vînt,
Ca-n horă dup-un vesel cînt
Copilele cu blonde plete,
Cînd saltă largul lor vestmînt.
În lan erau feciori și fete,

Şi ei cîntau o doină-n cor.
Juca viaţa-n ochii lor
Şi vîntul le juca prin plete.
Miei albi fugeau către izvor
Şi grauri suri zburau în cete.

Cît de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu ! Ca o virgină
Cu umblet drag, cu chip iubit !
Aş vrea să plîng de fericit,
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit !
Mi-e inima de lacrimi plină,
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei şi-o să mă-ngrop şi eu !
O mare e, dar mare lină —
Natură, în mormîntul meu
E totul cald, că e lumină !

Aş ruga pe cititorii mei să citească una după alta poeziile *Vestitorii primăverii* şi *Vara,* să le compare ca să vadă ce fin şi adevărat simte Coşbuc natura. În prima poezie e *primăvară,* e renaşterea naturii spre viaţă şi crearea vieţii, e tinereţea naturii. Natura nu e încă mamă, ea e copilă zburdalnică şi nebunatică, plină de dorinţi tainice, de presimţiri ale fericirii vieţii. Şi în armonie cu natura primăvăratică sînt strigările de veselie ale poetului, expresiunea simţămintelor de mulţumire zgomotoasă că viaţa reînvie, acea mulţumire cînd nu ştii : să rîzi de veselie sau să plîngi de bucurie.

În a doua poezie, *Vara,* natura nu mai e la începutul vieţii, ea a ajuns în culmea vigoarei, puternică şi măreaţă ca însuşi Ceahlăul, care-şi ridică fruntea uriaşă spre soare, încărcată cu viaţă, cu nourul greoi care nu poate să se ridice deasupra Ceahlăului, parcă *n-ar avea aripi să zboare.* Natura nu mai e copilă, ea e mama viguroasă. Ajunsă la apogeul vigoarei, frumuseţii şi fericirii, ea a dat pradă copiilor săi sînurile de lapte pline. Fructele pomilor pline de zeamă rup ramurile, spicele grele joacă-n vînt, mieii aleargă spre izvor, păsările plăpînde ciripesc, iar ea, natura-mamă, frumoasă şi robustă, se uită la plăsmuirea sa, cu pieptul crescut, plin de o fericire nespusă. Şi se uită liniştit şi serios, cu liniştea şi siguranţa pe care le dă vîrsta şi cu seriozitatea melancolică pe care o dă conştiinţa sigură că viaţa acum a atins apogeul, că trebuie să înceapă declinul, din însuşi prisosul vieţii va naşte moartea. Şi poetul aşa a priceput natura de vară, aşa a simţit-o, a pătruns în tainele ei şi de aceea nu strigă de veselie, veselia aici n-ar fi la locul său, ar fi falsă. Sufletul e plin de fericire, atît de plin încît îl doare, ar vrea să plîngă, inima-i nobilă e plină de lacrimi şi de recunoştinţă pentru atîta fericire şi de priceperea ascunsă că din tot prisosul acesta de viaţă va naşte moartea ; dar moartea care vine din prisosul acestei vieţi atît de calde, luminoase, bogate, ea însăşi e plină de căldură şi lumină.

Nici un poet la noi n-a simţit aşa natura şi nici unul nu i-a cîntat un imn atît de sfînt. Se înţelege că un poet care pricepe şi simte aşa natura va şti s-o şi zugrăvească.

În creaţia lui Coşbuc, natura trăieşte, îi simţi pulsul bătînd cu tărie ; la el, în tablourile naturii, oamenii ei înşişi joacă un rol supus, ei nu sînt centrul şi scopul naturii şi creaţiunei, ci o parte din natură, cîteodată un mijloc de a o zugrăvi.

Iată, spre exemplu, minunatul peisaj sătesc *Iarna pe uliţă.*

E frig. Nourii stau grămadă deasupra satului, aburi fumurii se ridică deasupra rîului şi pe străzile înzăpezite au ieşit copii cu sănii. Excitaţi de frigul înţepător şi sănătos, ei se împing, sar, cad şi se rostogolesc în zăpadă. Colo, dintr-un colţ, apare un copil. Îmbrăcat în haină mai mare ca el, se tîrîie, înoată în zăpadă :

Cade-n brînci şi să ridică
Dînd pe ceafă puţintel
Toată lîna unui miel :
O căciulă mai voinică
Decît el.

Gloata de copii înconjoară pe micul „Barbă-Cot“ şi ar fi rău de el dacă o babă bătrînă, ce trece încet pe stradă, nu i-ar veni în ajutor. Dar atîta le-a trebuit ştrengarilor : ei înconjoară pe babă, aşa că ea e nevoită să-şi facă drum cu băţul. Ei aleargă, năvălesc, ţipă şi aşa, cu alai mare, petrec baba pe uliţă :

Ba se răscolesc şi cîinii
De prin curţi, şi sar la ei,
Pe la garduri ies femei,
Se urnesc miraţi bătrînii
Din bordei.

— „Ce-i pe drum atîta gură ?“
— „Nu-i nimic. Copii ștrengari“.
—„Ei, auzi ! Vedea-i-aș mari,
Parcă trece-adunătură
De tătari“.

Numai cine a trăit la sat poate să judece cît de frumos, de natural, de adevărat e acest peisaj sătesc de iarnă, cu cîtă grijă, observare fină și preciziune minunată sînt zugrăvite toate amănuntele. Cît de bine e acest mic *Barbă-Cot,* cu căciula parc-ar fi a lui tată-său și cațaveica mă-sei, înotînd prin zăpadă, și baba cu cojocul ei zdrențuit și încinsă cu sfori de tei, făcîndu-și drum cu bățul printre copii, și cît de exact e văzut *fumul* deasupra rîului.

Un peisaj sătesc, poate și mai frumos, e în poezia *În miezul verii.*

E amiază, vara. Toată natura pare a fi adormit sub razele dogoritoare ale soarelui. Doarme calea dintre lanurile de grîu, scînteind sub soare ca o pînză, dorm cîmpii arși de soare, doarme culmea, valea, lunca-i goală, la fîntînă e pustiu, nici o frunză nu se mișcă :

Și e liniște pe dealuri
Ca-ntr-o mănăstire arsă :
Dorm și-arinii de pe maluri
Și căldura valuri-valuri
Se revarsă.

Și în această liniște arsă de soare :

Numai zumzetul de albine
Fără-ncepere și adaos,
Curge-ntr-una, parcă vine
Din adîncul firii pline
De repaos.

Pentru a da viață peisajului adormit, dînd totodată și o mai mare senzație a căldurii, poetul evocă o țărancă venind fuga spre fîntînă cu un copil în brațe. Ea scoate apă să răcorească obrăjorii copilului, în urmă bea și ea cu sete și, frîntă de căldură, se așază pe buturugă să dea copilului să sugă. Minunata poezie sfîrșește cu următoarele admirabile strofe :

Singur vîntul, colo iată,
Adormise la răcoare
Sub o salcie plecată —
Somnoros în sus el cată
Către soare.

Mai e mult ! Și ca să-i fie
Scurtă vremea, pînă pleacă,
El se uită pe cîmpie,
Fluieră și nu mai știe
Ce să facă.

Dar deodată se oprește
Peste ochi își pune-o mînă
Și zîmbind copilărește
Curios și lung privește
Spre fîntînă.

Aceasta e o adevărată amiază de vară la sat. Cu ce putere e redată natura întreagă, adormită sub arșița soarelui. Ce adevărată și fină audiție artistică arată Coșbuc prin acest *zumzet de albine,* care curge într-una parcă „din adîncul firii pline de repaos“. Acest zumzet de albine, prin el însuși, ne dă senzația zilei fierbinți de vară. Ce puternică e comparația liniștii dogoritoare a satului cu *mănăstirea arsă* : într-o mănăstire e deobicei liniște, dar încă într-o mănăstire arsă ! Dar țăranca venind fuga spre fîntînă pe nisipul fierbinte, și mișcările iuți și enervate cu care scoate apa, și graba cu care răcorește obrăjorii copilului, și setea cu care bea [ea] însăși, și osteneala cu care, *frîntă,* se lasă pe buturugă : toate aceste imagini ne provoacă senzația adîncă de amiază de vară, de căldură dogoritoare, și sînt atît de naturale, atît de adevărate ! Și Coșbuc iubește atît de sincer și atît de profund natura că parcă se sfia și-i era teamă ca întreg tabloul satului adormit sub arșița soarelui — un soare dogoritor de fierbinte, dar totuși soare dătător de lumină și căldură —, îi era teamă ca ăst tablou să nu pară prea arid și trist și de aceea el, prin cîteva trăsături finale, aruncă atîta gingășie delicată asupra tabloului întreg, fără să-i strice naturalul și armonia.

Cît de șăgalnic de frumoasă e imaginea vîntului de sub salcia răcoroasă, care fluieră cu neastîmpăr, și cîtă șireată gingășie în imaginea vîntului care se uită ca un ștrengar curios și naiv spre fîntînă, la mama care-și

dă sînul copilului. Şi, repet, aceste trăsături delicate nu strică întru nimic armonia şi adevărul poeziei întregi, pentru că vîntul e somnoros de atîta zăduf şi în zîmbetul lui ştrengar cu care se uită la sînurile nevestei de la fîntînă stă parcă o nedumerire : ce o fi căutînd acolo femeia pe aşa căldură ?

Natura intră ca element constitutiv în multe din poeziile lui Coşbuc şi peste tot e zugrăvită cu aceeaşi fineţe şi putere şi ocupă de multe ori planul întîi acolo unde ar fi trebuit să-l ocupe pe al doilea.

În admirabila poezie *La Paşti*, Paştile par a fi tot atît o sărbătoare a naturii ca şi a oamenilor şi cînd creştinii se întîlnesc în cale şi

Îşi zic : Hristos a înviat !
Şi rîde atîta sărbătoare
Din chipul lor cel ars de soare.

Acest simţămînt sfînt de sărbătoare, această mulţumire şi bucurie par a fi produse tot atît de învierea lui Hristos, cît şi de învierea naturii şi cîteodată pare că învierea lui Hristos şi învierea naturii exprimă şi se simbolizează una pe alta.

La Coşbuc natura nu servă numai de ramă frumoasă pentru tablourile vieţii vesele, ci şi de cadru întunecat pentru o dramă dureroasă a vieţii, şi de cadru sinistru pentru o tragedie înfiorătoare — şi lucru caracteristic : se întîmplă să fie rama mai preţioasă ca tabloul însuşi. Astfel, o poezioară pe care Coşbuc a pus-o între *Cîntece* începe cu următoarele două minunate strofe :

Cu noaptea-n cap, din casa lor,
Pe viscol am plecat,
Şi-n deal m-am rězimat plîngînd
De-un paltin fulgerat.

Şi Oltul, ca un leu rănit
Gemea la cotituri,
Şi trist vuiau de-al toamnei vînt,
Întinsele păduri.

Acesta e cadrul minunat, grandios. În două strofe de la urmă a redat însuşi tabloul — starea sufletească a poetului. Poetul ar voi ca lumea să fie a lui, s-o sfarme sub picior ca pe un pahar şi să se prindă de piept cu Dum-

nezeu. Aceste strofe-tablou sînt mult mai slabe decît cele dintîi — cadrul.

Imaginea întîia conţine comparaţia lumii cu un pahar, o comparaţie slabă, nepotrivită ; imaginea a doua : a se prinde de piept cu Dumnezeu, e prea pretenţioasă.

Cîteodată cadrul întunecat se preface în sinistru cînd Coşbuc, în marginile acestui cadru, vrea să zugrăvească o scenă sîngeroasă, o crimă înfiorătoare. Astfel e natura în poemul *Regina ostrogoţilor*.

Amalasunda, regina ostrogoţilor, a luat de bărbat un simplu războinic, l-a făcut rege şi stăpîn, iar el, temîndu-şi domnia, ucide sfetnicii, ucide pe propriul său fiu şi acum a închis pe însăşi Amalasunda într-un castel pe o stîncă colţuroasă şi vine noaptea s-o ucidă şi pe ea, nevasta şi regina sa.

Poema lui Coşbuc ne zugrăveşte înfiorătoarea scenă din urmă şi începe cu următoarele versuri :

Jalnic vîjîie prin noapte glasul codrilor de brad,
Ploaia cade-n repezi picuri, repezi fulgerile cad.

In castelul de pe stîncă, la fereastra solitară,
Stă pe gînduri o femeie şi priveşte-n noapte afară.

Iar cînd înfiorătoarea crimă s-a consumat, ucigaşul :

A deschis apoi fereastra, şi pe colţuroasa stîncă
A împins rîzînd cadavrul în prăpastia adîncă.

Surd vuia prin codrii vîntul, brazii se-ndoiau de vînt,
Urletul suna sinistru ca un urlet de mormînt.

Ce sinistră evocare a naturii ! Castelul pe stînca colţuroasă, înconjurat de păduri întinse, brazii seculari, ploaia repede şi rece căzînd în noaptea neagră, fulgerele dese şi tăcute luminînd dezolarea naturii, vîntul urlînd sinistru prin păduri şi îndoind brazii ! Şi cît de mare poet trebuie să fii ca să evoci cu atîta putere incomparabilă cele mai duioase şi mai gingaşe şi cele mai sălbatice şi mai înfiorătoare manifestări ale naturii. În versul din urmă, prin armonie imitativă, poetul ne face să auzim chiar urletul sinistru al uraganului.

Ar trebui să mai vorbim despre felul cum zugrăveşte poetul nostru codrul, „codrul frate cu românul",

și desigur frate bun cu Coșbuc, dar despre aceasta vom vorbi cu altă ocazie, acuma vom spune cîteva cuvinte despre un procedeu pe care-l întrebuințează foarte des în zugrăvirea naturii, prea des chiar — acesta e personificarea naturii.

*

Procedeul acesta, al personificării, are multe neajunsuri. Primul și principalul e că e nefiresc, are ceva artificial, voit, în el. Al doilea neajuns, care izvorăște din cel dintîi, e marea dificultate artistică a întrebuințării acestui procedeu. Acest nefiresc și această dificultate se explică foarte ușor. În personificările artistice, ca și în comparații, există doi termeni diferiți : unul — ceea ce e de personificat, și altul — ceea ce se personifică. Acești doi termeni însă sînt foarte diferiți și chiar trebuie să fie cît se poate de deosebiți, căci de acolo atîrnă plăcerea noastră estetică, și aceste obiecte atît de deosebite trebuie să se personifice unul pe altul : de aici nefirescul și dificultatea.

Ca să pricepem și mai clar, să luăm o pildă — codrul e personificat printr-un om viteaz, cu o forță uriașă. Imensa deosebire între codru și om, oricît de viteaz ar fi acesta, nu cere dovedire, e prea evidentă. Aceste două obiecte care intră în personificarea artistică trebuie să aibă unul sau mai multe caractere comune, și numai aceste caractere comune permit personificarea artistică. În cazul nostru, ceea ce va fi comun codrului și omului viteaz, e spre pildă, puterea și rezistența la loviturile vrăjmașe, puterea de rezistență a codrului împotriva intemperiilor naturii și a omului împotriva intemperiilor vieții. Dar oare, odată precizat caracterul comun, poetul poate să i se încreadă și să urmeze fără grijă compararea și personificarea artistică ? Desigur că nu. Așa, în exemplul nostru, dacă omul viteaz ar doborî pe adversarul său cu o lovitură puternică de pumn sau de picior, el prin asta și-ar manifesta puterea și vitejia ; dacă însă codrul personificat printr-un viteaz ar da un pumn sau un picior uraganului cu care se luptă, ar fi grotesc și ridicol.

Prin această personificare s-ar întuneca mai întîi caracterele distinctive ale codrului uriaș, care are întindere mare în spațiu, pe urmă s-ar evoca în conștiință, în mod evident și brutal, marea deosebire între cei doi termeni de comparație ; prin pumnul codrului s-ar învedera deodată toată deosebirea între om și codru, și problema artistului e tocmai contrară, și anume de a ne face, printr-o iluzie artistică, să uităm pentru moment toate deosebirile atît de strigătoare și să ne concentrăm atenția numai asupra caracterelor comune.

Idealul artistului ar fi ca din doi termeni ai personificării să creeze prin sinteză artistică un al treilea, în care s-ar topi caracterele comune lor, care n-ar fi deci nici unul din cei doi termeni, fiind, totodată, și unul și altul. Și în de-a lungul întregii creațiuni artistice nu trebuie să fie o notă falsă, vreo comparație neabilă, care ne-ar aduce în conștiință deosebirea mare între termeni, pentru că atunci vraja e pierdută, iluzia necesară dispare și întreaga creație e compromisă. În schimb, dacă artistul reușește să învingă toate aceste dificultăți, atunci plăcerea noastră estetică e cu atît mai mare. Pentru că învingerea dificultăților e unul din principiile plăcerii estetice în general, iar în personificările artistice în special, de aceea tocmai trebuie ca termenii personificării să fie cît se poate de deosebiți : nu se personifică un codru printr-un crîng, nici invers.

Am crezut potrivită amintirea acestor cîteva principii estetice, necesare pentru priceperea lui Coșbuc ; el întrebuințează foarte des acest procedeu poetic și de multe ori ajunge la o rară perfecție artistică în întrebuințarea lui.

Astfel, cît de gingașă, șăgalnică și frumoasă în poezia *Vîntul* e personificarea vîntului prin flăcăul cu blonde plete ce se joacă cu fetele în luncă, le trage de mînecă, li se joacă în păr, le sărută :

Ba ele-și mai desfac și sînul
Și-n sîn el li se joac-acum —
Il prind o dată și-l sugrum,
Că s-a obrăznicit românul !

Mai serioasă și mai artistică e personificarea serii, în poezia cu același nume, prin fata frumoasă ce se desparte de mirele ei — soarele, care apune. Sînt strofe de o rară frumusețe picturală.

Ai durat prin aer punte
Din fâșii de foc; te-ai dus
Tot mai sus și tot mai sus.
Stai acum pe-un vîrf de munte
Și-ți întorci senina frunte
Spre apus

Ochii ții la soare țintă,
Și cu ochii tu-l desmierzi:
E flăcău și-acum îl pierzi.
Și ți-e drag, și stai ca frîntă...
El s-a dus, și jalnic cîntă
Codrii verzi.

Umed aer te-mpresoară,
Și-n durerea ta atunci,
Rupi cununa și-o arunci;
Roșii flori prin aer zboară
Desfoiate ca să moară
Jos prin lunci. *

Și mai departe tristețea naturii pe vremea înseratului e personificată prin plînsul fetei, roua sînt lacrimile ei și *fata-seară*, înciudată de plecarea mirelui-soare, strînge aurul de pe turn, ascunde fluturii în vîlcele, culcă rîndunelele în cuibul lor și pune zăvorul pe ușa dragei poetului.

Personificarea în toată poezia e bine susținută, deși poetul avea de personificat un lucru atît de difuz și puțin concret cum e vremea înseratului. De aceea sînt și strofe slabe, mai ales strofa a doua. Cînd poetul compară roșul cerului de la asfințit cu hainele roșii ale fetei mai merge, dar cînd compară roșul mai întunecat de la marginea orizontului cu trandafirii fetei de la *tîmplele amîndouă*, apoi aceasta nu merge deloc, pentru că roșul mai întunecat de la marginea de cer e despărțit tot prin roș, mai deschis, pe cînd trandafirii de la tîmple vor fi despărțiți prin părul de pe cap, și această prozaică imagine ne e adusă în cunoștință prin cuvintele poetului: „tîmplele amîndouă". În schimb e foarte frumoasă comparația întunericului ce se lasă deasupra pămîntului cu părul negru al fetei, ce se varsă de-a lungul trupului.

* [*Seara.*]

Peste brațele rotunde,
Peste pieptul tău frumos,
Ca un rîu întunecos
Părul ți se varsă-n unde
Și din creștet el te-ascunde
Pînă jos.

Dar se va obiecta poate: părul fetei nu e oare o parte tot atît de concretă a trupului ei ca și tîmplele; de ce dar personificarea din urmă ar fi reușită și cea dinainte nu? Explicarea cititorii pot s-o găsească în cele cîteva principii estetice menționate mai sus. Acolo am arătat că obiectul care e personificat și cel ce personifică trebuie să fie cît se poate de deosebite, dar de asemenea trebuie să aibă cît se poate mai multe caractere comune. La acest principiu corespunde mult mai puțin personificarea întîia decît a doua.

În adevăr, în cazul întîi, între trandafirii de pe tîmplele fetei și roșul orizontului, culoarea roșie e unicul caracter comun, pe cînd în personificarea a doua sînt mai multe caractere asemănătoare. Astfel, părul fetei e întunecos și seara e întunecoasă; părul se mișcă, *se varsă* și seara se mișcă, coboară; părul se varsă de sus în jos și tot astfel pare că vine și întunericul serii; părul întunecos învăluiește pe fată de la creștet pînă jos, după cum seara întunecoasă învăluiește în întuneric pămîntul — și, afară de aceasta, imaginea din urmă, prin ea însăși, e minunat de frumoasă.

O altă observație se va face desigur lui Coșbuc: în *Seara* lui e prea multă mișcare, viață, prea puțină melancolie, prea puțin din liniștea serii. Această obiecție e adevărată, dar vorbește mai mult pentru decît împotriva lui Coșbuc. Se înțelege; *Seara* lui Coșbuc nu seamănă cu seara lui Eminescu, dar aici se arată încă o dată deosebirea între poezia țărănească a lui Coșbuc și poezia claselor civilizate, mai ales a proletarilor culți.

Seara omului enervat și neurastenizat al civilizației burgheze va fi o seară de o liniște dulce, atît de necesară nervilor osteniți, va fi plină de melancolie și tainică voluptate, ca însuși sufletul omului blazat; seara aceasta va fi a lui Eminescu din *Somnoroase păsărele*, atît de dulce, liniștită, melancolică, unde e așa de mult „vis și armonie" și așa de puțină viață. Seara țăranului-poet Coșbuc e tot frumoasă, dar temperamentul lui

e mai viguros, nervii mai rezistenți, și seara lui e plină de mișcare, de viață, de humor. Asemenea, fata din poezia *Seara* e ciudoasă, rea, energică.

Dacă un eminescian de talent ar fi luat aceeași temă : personificarea *înserării* printr-o fată frumoasă, natural că fata eminescianului ar fi alta decît a lui Coșbuc. Și dacă cel dintîi ar fi comparat foile de flori ce zboară prin aer la asfințit cu florile ce cad din cununa de mireasă a fetei, atunci fata eminescianului, plină de tristețe adîncă și ireparabilă pentru plecarea mirelui-soare, ar fi scos cununa de pe capul trist și cu degetele-i frumoase și subțiri ar fi început să rupă petalele una cîte una, azvîrlindu-le în aer, și cu ochii umezi de plîns ar fi privit cum se împrăștie ele în vînt, așa cum s-au împrăștiat iluziile sale. Dar fata lui Coșbuc, înciudată, azvîrle cununa de flori de pe cap — ce vreți, n-are destulă educație, că e doar țărancă din satul lui Coșbuc, e soră bună cu Simina din *Dragoste învrăjbită*.

Aici vedem bine cum, chiar în manifestațiunile cele mai delicate ale artei, în personificările artistice, Coșbuc își conservă personalitatea sa atît de pronunțată.

Mai frumoasă și artistică e, în *Prahova*, personificarea rîului cu același nume printr-o fată frumoasă. Nu-i vorbă, aici personificarea e și mult mai lesne de făcut, pentru că aici amîndoi termenii de comparație sînt reali, concreți. În unele strofe, poetul nostru atinge aproape idealul personificărilor artistice. Spre pildă, în strofa următoare :

Vino-ncet pe aici, iubită !
Adă mîna, să nu cazi
Peste pietrile din cale !
Tu tresari de fericită
Și-mbătată de viață ;
Soarele-ți răsare-n față —
Haid-acum fugind la vale
Printre șoptitorii brazi.

Aici iluziunea artistică produsă de poet e așa de mare încît *Prahova* pare într-adevăr transfigurată prin arta miraculoasă a poetului într-o fată frumoasă, iar fata în Prahova încîntătoare, și amîndouă într-o ființă minunată ce într-o armonie superioară întrunește frumusețea și [a] uneia și [a] alteia.

În *Prahova* nu toate strofele sînt de aceeași putere, și una care ne pare chiar nereușită e următoarea :

Cîteodată mînioasă
Spumegînd, la cotituri
Te azvîrli vuind la vale —

Aceea care mînioasă, spumegînd, se azvîrle la cotituri, vuind la vale, nu e nici frumoasă, nici fată, adică nu e frumoasă ca fată, dar e frumoasă ca Prahova, și astfel armonia între cei doi termeni e distrusă, vraja e ruptă, și noi vedem Prahova și nu fata, și degeaba urmează poetul :

Dar așa ești mai frumoasă !
Ochii negri ți-i întuneci
Și sălbatecă aluneci ;
De-al tău vuiet gem în cale
Liniștitele păduri.

Și aici noi urmăm a vedea Prahova sălbatică și frumoasă, dar nu fata.

Idealul întreg al personificării artistice îl atinge Coșbuc în minunata poezie, sau mai bine zis poemă : *Brîul Cosînzenei* — și nu în cutare sau în cutare strofă, ci în armonia superioară a întregii poeme, una din cele mai frumoase din cîte a scris Coșbuc.

Ne pare rău că nu putem să retipărim în întregime această minune de frumusețe. Tema e luată din poveștile populare, numai înfrumusețată de poet.

Ileana Cosînzeana, idealul frumuseții plăsmuit de poporul român, are un brîu minunat ce arde luminos, încins în jurul trupului, și de acest brîu stă legat tot norocul fetei — de-l va pierde, își pierde norocul pe veci :

Ea trece-n dulce nepăsare
Prin lunci cu flori și doarme-n văi,
Iar păzitor pe Vînt îl are —
Întreaga viață vis îi pare
Și joc își bate de flăcăi.

Soarele, el însuși dătător de lumină, viață și iubire, a îndrăgit fata. El i-ar fura brîul, dar ea nu vrea să știe

de soare, și el vrea să se răzbune, de aceea trimite pe Făt-Frumos, care ademenește fata, o duce-n codru unde-i descinge brîul, pe care-l fură soarele :

Atunci Ileana și simțește
Că-i arde plînsul în priviri ;
Ea după brîu în jur privește
Și-aprinsă-i fața îngălbenește
Că nu e brîul nicăiri.

Și cum ea varsă desperată
Un plîns amar, un cald șiroi,
Curgea din cer ploaie curată,
Iar dintre ploi lucind s-arată
Frumosul brîu stropit de ploi.

Și-n ceruri călătorul soare
Rîdea cu hohot repetat
Și prin văzduhuri plutitoare
Lăsa săgeți răzbunătoare
De-a lungul brîului furat.

„Vai, brîul meu ! Gemea copila,
Atît de mult eu l-am temut
Dar Făt-Frumos descinsu-mi-la"
Și-apoi plîngea, mai mare mila
Și-n nopți apoi ea s-a pierdut.

Ceea ce face valoarea cu totul superioară a acestei creațiuni poetice nu e numai zugrăvirea dragostei — deși dragostea în această poemă e atît de sănătoasă, caldă, ademenitoare, și nici numai zugrăvirea minunată a naturii, deși o zi de vară, cu ploaie caldă, cu soare și curcubeu, cu tunete și fulgere îndepărtate e evocată cu o putere artistică incomparabilă — dar ceea ce face mai ales valoarea superioară a acestei creațiuni minunate e armonia în care se topesc dragostea și natura toată, transformîndu-se una în alta. Și una și alta par a fi nuanțe diferite, schimbăcioase ale aceleiași lumini sclipitoare ce arde pe o piatră nestemată. Soarele cald, dătător de viață, căldură și lumină, e îndrăgostit ca un flăcău ștrengar. Ileana, viziunea minunată, pare a fi țesută din lumină și căldură, în care ea se pierde ca o apariție imaterială, și hohotele repetate ale tunetului depărtat atît de omenești, și brîul Ilenei, care se încinge pe ceruri curcubeu, și curcubeul din cer, care încinge trupul subțire, cald și mlădios al fetei, și caldele șiroaie de

lacrimi ale Ilenei par șiroaie de ploaie caldă a naturii, iar picăturile de ploaie ce cad, strălucind în soare, par a fi lacrimile curate ale fetei, și zîmbetul soarelui atît de mîngîios, și căldura de pe fața Ilenei atît de dogoritoare... Marginile între natura largă și frumoasă și între dragostea omenească par a fi dispărut, ele se arată ceea ce și sînt : manifestările diferite ale aceluiași *tot*.

Natura cîntă imnul dragostei, dragostea imnul sfînt al naturii, și împreună, într-o simfonie înălțătoare, slăvesc izvorul unic și veșnic al frumosului. Acest panteism estetic ce se degajează din *Cosînzeana* e ceea ce face din această poemă o creație atît de superioară.

*

Acum doi ani, vorbind despre *Nunta Zamfirii* și *Moartea lui Fulger*, am considerat aceste două balade ca două poeme *epice* din eposul popular : una epopeea nunții, cealaltă a morții și îngropăciunii la români. De atunci a apărut al doilea volum din poeziile lui Coșbuc : *Fire de tort*, și în postfața acestui volum Coșbuc îmi dă deplină dreptate.

„De cînd am început să scriu — zice el — m-a tot frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveștile poporului, și să le leg astfel ca să le dau unitate și extensiune de epopee. «Idealul» e un episod din această epopee, ca și «Nunta Zamfirii», «Moartea lui Fulger», «Tulnic și Lioara», «Craiul din cetini», «Laur Balaur», «Petru Portărel» — aceste din urmă cinci publicate toate în *Tribuna*, 1887—1888, și altele cîteva nepublicate. Am părăsit ideea însă, parte din pricină că am făcut greșeala să încep să scriu poemele în două feluri de metre — unele în versuri de 14 silabe, altele în 8 silabe — parte că, de cînd am venit în România, am fost silit să mă ocup cu alte lucrări, nu cu poezia, și de multe ori eram nevoit de mizerie să scriu ode în loc de poeme".

Cititorii mei vor găsi poate aici o confirmare a multora din cele susținute în articolele mele. Aici însă nu e vorba de asta, aici trebuie să ne exprimăm numai adînca noastră părere de rău că poetul a fost nevoit să se lase de ideea asta măreață, care l-a frămîntat din tinerețe. Mai întîi, Coșbuc, în poemele pînă acum publicate, a arătat un talent foarte mare de rapsod ro-

mân, și, afară de aceasta, ceea ce nu va face Coșbuc în această privință va rămîne nefăcut pentru totdeauna. Aceste cuvinte nu trebuie luate, bineînțeles, în acel sens că Țara românească nu va mai produce poeți de talentul lui Coșbuc sau de un talent și mai mare, nu; sperăm că va produce, dar condițiile excepționale în care s-a născut și dezvoltat talentul lui Coșbuc nu se vor mai produce.

După cum am arătat în alt articol, Coșbuc e fiu de popă țărănesc din ținutul Năsăudului, unde popii, și mai ales fiii lor, nu se deosebesc deloc de ceilalți țărani. Satele din ținutul Năsăudului sînt relativ avute, țăranii munteni voinici. Pînă acum 30 de ani încă, aste sate au fost organizate milităreşte, ca sate de grăniceri — paznici ai frontierelor —, un fel de cazaci ai Austriei. Între acești munteni voinici, între acești grăniceri, la care trăiau încă spiritul și tradițiile războinice, s-a născut și a scris Coșbuc.

E adevărat că Coșbuc a învățat la liceu, dar în liceul din Năsăud au fost mulți fii de țărani, și despre viața lor iată ce zice însuși Coșbuc, într-un articol al său:

„Noi eram băieți de țărani oieri și purtam căciulă și ițari. Vacanțele ni le petreceam prin păduri și prin munți, căci numai la școală eram «domnișori», iar acasă eram «ciobani»".

Acest cioban, flăcău atît de admirabil dotat de natură, a trăit în condițiuni asemănătoare cu rapsozii vechi, a trăit în condițiuni producătoare de rapsozi. Nu e deci de mirare că ăstui copil, atît de admirabil dotat, încît la șaptesprezece ani creează capodopere, să-i fi venit în gînd ideea îndrăzneață să scrie, după basmele țărănești, într-un ciclu de poeme, epopeea poporului român; el era pentru asta cel chemat.

De acum însă condițiile sociale se schimbă și în Năsăud tot mai mult civilizația invadează munții și satele, tradițiile războinice se vor uita tot mai mult, iar în cît privește țărănimea din România liberă nimeni cred nu va susține că și condițiile-i de trai sînt prielnice pentru producerea rapsozilor — doar poate de va porunci d-l subprefect! Iacă pentru ce am zis că numai Coșbuc ar fi putut să ne dea această epopee și ce n-a făcut el nu se va mai face.

Părerea noastră de rău se micșorează prin faptul că o parte din creația îndrăzneață plănuită e făcută, și ceea ce e făcut e puternic și admirabil de frumos.

Aici trebuie să-mi exprim încă părerea de rău că n-am putut să-mi procur acele cinci poeme despre care vorbește Coșbuc — astfel sînt nevoit să mă mărginesc numai la acelea pe care le găsesc în cele două volume de poezii apărute pînă acum.

Poporul român, cum sînt, de altmintrelea, toate popoarele la un anumit stadiu al dezvoltării lor, în baladele sale își populează lumea cu eroi, prinți, împărați, zîne, vrăjitori mai presus de fire. Toate aceste plăsmuiri fantastice, în definitiv, nu fac decît să oglindească, într-un fel sau altul, adevărata și reala viață a țăranului. Astfel, un crai sau împărat, în baladele sau poveștile populare, va fi tot un fel de țăran, mai bogat, mai puternic, dar, în sfîrșit, tot un țăran. Pricina acestui fenomen nu rezidă în deosebita genialitate a poporului, ci, dimpotrivă, în orizontul lui prea strîmt.

Țăranul, mai ales pe vremea cînd producea creații poetice, deci înainte de introducerea instituțiunilor moderne și a drumurilor-de-fier, nu cunoștea, în definitiv, decît satul său, cîteva sate împrejur și, [cel] mult, vreun tîrgușor mai apropiat, care mai prin nimic nu se deosebea de sat. Satul: iată la ce se mărginea întreaga reprezentare a lumii la țăran. Fantezia omului nu lucrează însă decît asupra elementelor pe care ni le dă viața reală, fantezia nu poate decît să le mărească proporțiile sau să le combine într-un mod neobișnuit. Țăranul va avea deci ca elemente pentru lucrarea fanteziei tot numai satul și viața satului, căci alta nu cunoaște — e deci foarte natural ca în toate plăsmuirile lui fantastice să se găsească iarăși și iarăși satul cu viața lui.

Aceste imposibilități a fanteziei de a se departa prea mult de viață reală datorim faptul că din creațiile fantastice ale țărănimii, oricît de mărite ar fi proporțiile și oricît de capricioase ar fi combinările, putem să ne reconstituim viața țărănimii care le-a produs. Aici e prima piatră de încercare pentru un poet cult care va scrie o baladă populară țărănească. Un poet cult, care cunoaște literaturile străine și viața largă, are un orizont cultural și artistic nemăsurat mai mare ca țăranul,

de aceea, conştient sau inconştient, artistul cult va fi ispitit să introducă în opera sa elemente străine ţărănimii ; în acest caz, opera poate fi desigur foarte frumoasă, de mare valoare artistică, însă ea nu va mai fi populară, nu va mai oglindi viaţa ţărănească.

A doua piatră de încercare pentru artistul cult e următoarea. Poporul crede cu tot dinadinsul în plăsmuirile sale fantastice : crai, zmei, draci — şi această credinţă sinceră se oglindeşte în creaţiile lui ; poetul cult nu poate să creadă serios în ele, şi aceasta poate să se oglindească în opera sa.

În *Nunta Zamfirii,* Coşbuc a învins în chip strălucit toate aceste greutăţi. Aici e o adevărată nuntă ţărănească, numai proporţiile îi sînt mărite, mărite pînă la dimensiuni epice, prefăcînd-o astfel într-o epopee a nunţii ţărăneşti. În balada lui Coşbuc, pentru moment s-ar părea că *Nunta Zamfirii* se face centrul preocupării lumii întregi, cînd bătrîni, tineri, neveste, fete, feciori, împăraţi, crai, prinţi, prinţese încep să pornească la nuntă din cîteşi patru colţuri ale lumii în rădvane şi călări. Şi acest popor imens chioteşte, bea, cîntă, joacă în jurul meselor ce cuprind un *hotar întreg.*

Cum am spus şi altă dată, această veselie ce respiră în creaţia lui Coşbuc nu e obişnuită, ci e a ţăranului român, cînd la zile mari, dînd la o parte toate grijile şi nevoile, îşi cheltuieşte în chiot, cînt şi joc puterea acumulată dintr-atîta muncă la cîmp, dintr-atîtea ploi calde de vară şi reci de toamnă, dintr-atîta vînt fierbinte de vară şi îngheţ de iarnă, dintr-atîta soare :

A fost atîta chiu şi cînt
Cum nu s-a pomenit cuvînt !
Şi soarele mirat sta-n loc,
Că l-a ajuns şi-acest noroc,
Să vadă el atîta joc
P-acest pămînt !

Se înţelege, cînd tu, poet, ai puterea să redai într-o poemă veselia unui popor întreg cu atîta putere încît versurile, ele înseşi, parcă joacă şi cîntă, ai dreptul să opreşti în drumul său soarele să vadă şi el această minune.

Întreaga mişcare imensă a acestei mulţimi de socri, nuni, nuntaşi, staroşti, crai, crăiese, prinţi, prinţese,

mişcare plină de zgomot şi veselie, e redată cu o putere admirabilă de plasticizare.

În poezia epică, toată viaţa şi acţiunea omenească e zugrăvită mai ales prin partea obiectivă, exterioară a vieţii, aprofundarea subiectivă psihică e problema unui alt gen de poezie — cea lirică — şi e produsul unui stadiu mai înaintat în dezvoltarea omenirii.

Ceea ce se cere deci mai ales unui poet epic e puterea de a zugrăvi aspectul extern al vieţii prin imagini vizuale şi auditive. Coşbuc, în *Nunta Zamfirii,* a arătat ce calităţi rare necesare unui poet epic posedă el.

A reda o imagine vizuală *în mişcare* e foarte greu. Poporul român, în poeziile sale, a arătat că posedă această însuşire şi a dat-o în dar poetului său Coşbuc. Ce imagine frumoasă, prinsă în zbor, e în această strofă minunată :

Voinicii cai spumau în salt ;
Şi-n creasta coifului înalt,
Prin vulturi vîntul viu vuia,
Vrun prinţ mai tînăr cînd trecea,
C-un braţ în şold şi pe prăsea
Cu celălalt.

Aici tînărul prinţ, călare pe calul înspumat, cu un braţ în şold şi cu altul pe prăsea, e o imagine foarte frumoasă ; poza prinţului arată un călăreţ abil, îndrăzneţ, graţios, şi simţi parcă şi vezi, şi auzi cum coiful călăreţului despică aerul în goana nebună a calului, pentru că :

Prin vulturi vîntul viu vuia

Armonia imitativă din acest vers nu e o boscărie poetică, nu e meşteşugită, ea e necesară, naturală şi ne face să auzim zgomotul sec al aerului izbit şi despicat de minunatul călăreţ. Dacă e aşa de greu de redat într-o imagine un om în mişcare, cu atît mai greu e de zugrăvit mulţimea în mişcare. Coşbuc arată şi în această privinţă o putere artistică cu totul neobişnuită.

Întreaga mişcare imensă din *Nunta Zamfirii,* cum am zis, e redată cu un adevăr, cu o siguranţă, cu un relief incomparabil, şi Coşbuc ajunge să ne dea într-o singură strofă întreaga horă românească, în toată mişcarea sa, în toată armonia sa vie :

Trei pași la stînga binișor
Și alți trei pași la dreapta lor ;
Se prind de mîni și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind,
Și bat pămîntul tropotind
În tact ușor.

Aici nu numai vedem hora, dar o și auzim. Pentru a săvîrși această minune de a zugrăvi într-o singură strofă hora, Coșbuc ne atacă prin toate simțurile.

Eminescu de asemenea a zugrăvit o nuntă țărănească în *Călin,* și cu materialul luat din basmele populare. Ar fi desigur foarte interesant de făcut o analiză comparativă a acestor două creații atît de frumoase ; aici însă n-o putem face, nu ne îngăduie nici spațiul, ne-ar duce și prea departe. Asupra unei singure deosebiri foarte însemnate vom atrage atenția cititorilor. Nunta din *Călin,* drept vorbind, nu e o nuntă țărănească. Eminescu zugrăvește o nuntă boierească cu materialul din basmele populare, face să se serbeze această nuntă în pădure, cu nuni, nuntași travestiți în hainele țăranilor idealizați de basmele populare. Toată această travestire însă nu poate să ne înșele asupra adevăratului caracter al nunții din *Călin,* care tot pe atîta nu e nuntă țărănească, pe cît o domnișoară îmbrobodită cu năframă nu e țărancă.

Se înțelege, această travestire nu împiedică creațiunea lui Eminescu de a fi foarte frumoasă, ba, în unele privințe, chiar îi dă un farmec deosebit, dar îi lipsește orice caracter de generalitate : nunta din *Călin* nu e nici nuntă tipică boierească, nici țărănească, pe cînd a lui Coșbuc are acest caracter de generalitate. Nunta lui e o nuntă țărănească idealizată, iar prin dimensiunile mărețe pe care le ia această idealizare, ea devine chiar o epopee a nunții.

Sînt două puncte culminante contrastînd în viața poporului : primul e căsătoria, nunta cu toată veselia ei exuberantă, al doilea e moartea, cu toată durerea ei nemărginită.

Nunta țărănească ne-a zugrăvit-o Coșbuc în poema *Nunta Zamfirii.*

Moartea țărănească ne-o zugrăvește în *Moartea lui Fulger.*

Coșbuc a voit să ne dea ca un *pendant* la epopeea nunții — epopeea morții, la epopeea veseliei — epopeea durerii.

Problema artistică pe care a avut-o de rezolvat poetul în poema din urmă e mult mai grea decît în cea dintîi. În adevăr. După planul poemei, după sensul ei însuși de poemă populară cu un caracter epic — poetul trebuia să se servească în zugrăvirea durerii de elemente din viața țărănească, după cum a făcut pentru veselie în *Nunta Zamfirii,* și să zugrăvească durerea mai ales prin aspectul ei extern, mărind numai proporțiile pînă la dimensiuni epice. În zugrăvirea morții și durerii însă, aceste elemente și mijloace artistice sînt mult mai puțin ajungătoare decît în zugrăvirea veseliei.

Moartea aduce în conștiința unui om cult idei, cugetări vaste, care întrec priceperea și cugetarea poporului, iar durerea atinge toate coardele sufletului cu mult mai mare putere decît veselia, încît zugrăvirea ei prin imagini externe e mult mai grea.

Coșbuc și aci s-a arătat la înălțimea problemei artistice. În *Moartea lui Fulger,* Coșbuc se ridică la cugetările cele mai înalte, atacă problemele cele mai grele din cîte există : a destinului, a scopului și nimicniciei vieții și, mai ales, problema morții, a negrei morți și a înfricoșatei veșnicii, și toate acestea cu aceeași limbă simplă, cu aceleași imagini, cu aceleași cugetări și simțăminte ale poporului român.

Cînd Coșbuc vorbește de nimicnicia vieții, de imensul și negrul pustiu, de destin, el nu aleargă la filozofia lui Schopenhauer, nici la poezia lui Leopardi sau Lenau. În filozofia, în poezia, în durerea poporului a găsit Coșbuc elementele care-i trebuiau.

Tema poemei e cît se poate de simplă, după cum simple sînt în genere plăsmuirile poporului. Fulger, fiul unui crai, e ucis „de un braț hain" și roibul îl aduce mort la părinți — de aici desperarea părinților, urmată de înmormîntarea lui Fulger.

În marginile acestei teme simple a zugrăvit Coșbuc moartea la români.

Poema începe cu următoarea minunată strofă :

În goana roibului un sol,
Cu frîu-n dinți și-n capul gol

Răsare, crește-n zări, venind,
Și zările de-abia-l cuprind,
Și-n urmă-i corbii croncănind
Aleargă stol.

Strofa asta frumoasă, unde avem o imagine vizuală în mișcare, seamănă mult cu altă strofă, din *Nunta Zamfirii,* și anume cu aceea în care tînărul prinț, călăreț cu coiful în cap, trece pe un cal înspumat, cu o mînă în șold și cu alta pe prăsea. E tot o imagine vizuală în mișcare, și acolo e tot un călăreț ce aleargă în goana nebună, și cu toate acestea ce imensă deosebire !

Acolo, prin poza, prin ținuta călărețului e exprimată grație, lumină, veselie, viață — aici tristețea, moartea. Aici călărețul e un sol, și acest sol nu duce o solie bună, că prea vine în goană și cu frîul în dinți, cu capul gol și în urma tristului călăreț aleargă croncănind un stol de corbi negri ce-și așteaptă prada... Și în felul acesta, prin schimbarea cîtorva trăsături, din două imagini asemănătoare, una exprimă veselia și viața — alta durerea și moartea.

Astfel un mare pictor, dintr-o femeie zugrăvită pe pînză, cu mîinile ridicate ca să bată din castagnete, prin cîteva aruncături de penel face ca tot aceleași mîini ridicate în sus să ceară mila și îndurarea cerească. Comparația între aceste două strofe ne lămurește felul cum Coșbuc va zugrăvi durerea morții în poema sa. Întreaga mișcare puternică de veselie din *Nunta Zamfirii* se preface în zbucium de durere în *Moartea lui Fulger.*

Noi am văzut cum în poema întîia se răscoală lumea întreagă și din cîteși patru colțuri vine să bea, să joace la nuntă — tot atîta popor se ridică și în poema a doua ca să vină să plîngă moartea lui Fulger :

Iar cînd a fost la-nmormîntat,
Toți morții parcă s-au sculat
Să-și plîngă pe ortacul lor,
Atît era de mult popor
Venit să plîngă pe un fecior
De împărat !

Această mulțime nenumărată, cît mulțimea imensă a celor morți, e de un grandios efect.

Am văzut, de asemenea, cum în *Nunta Zamfirii* însuși soarele se bucură că l-a ajuns acest noroc, să vadă el

atîta veselie pe pămînt. În *Moartea lui Fulger* s-ar părea că însuși soarele ar trebui să se întunece pe veci de durere :

Dar mîne va mai fi pămînt ?
Mai fi-vor toate cîte sunt ?
Cînd n-ai de-acum să mai privești
Pe cel frumos, cum însuți ești,
De dragul cui să mai trăiești
Tu, soare sfînt ?

Prin această mărire de proporții, prin această extensiune de durere, de la omenire la universul întreg, Coșbuc dă poemei un adevărat caracter epic. Și cu aceeași putere e zugrăvită durerea părinților. Cît de puternic e arătată, în patru versuri numai, desperarea și spaima nebună a bătrînului rege cînd recunoaște în cel mort pe fiul său, Fulger. Cînd l-a văzut :

Cu vuiet s-a izbit un pas
De spaimă-n lături, și-a rămas
Cu pumnii strînși, fără de glas,
Ca un pierdut.

Aici noi nu numai că vedem și simțim spaima și durerea, dar prin această *izbitură cu vuiet* o și auzim.

Dar strofa superbă adresată mamei, o strofă incomparabilă prin energia și puterea cu care exprimă durerea unei mame înaintea coșciugului deschis al copilului său :

Ah, mamă, tu ! Ce slabă ești !
N-ai glas de vifor, să jălești ;
N-ai mîini de fier, ca fier să frîngi ;
N-ai mări de lacrimi, mări să plîngi,
Nu ești de foc, la piept să-l strîngi,
Să-l încălzești !

Sînt patru momente principale care întovărășesc moartea la un popor. Sînt jelirile, bocetele celor rămași, mai ales ale părinților ; sînt mîngîierile, condoleanțele aduse celor cerniți și triști ; e ritualul funebru propriu-zis — pregătirea mortului pentru drumul de veci ; și înmormîntarea. Toate aceste momente dureroase le-a zugrăvit Coșbuc în poema sa, ceea ce și cu mai cu drept cuvînt o preface în epopeea morții la romàni. Ne vom opri și noi la fiecare din aceste momente în parte.

Iată gemetele și blestemele mamei spuse în versuri de o energie admirabilă :

Ce urmă lasă șoimii-n zbor ?
Ce urmă peștii-n apa lor ?
Să fii cît munții de voinic,
Ori cît un pumn să fii de mic,
Cărarea mea și-a tuturor
E tot nimic !

Că tot ce ești și tot ce poți
Părere-i tot dacă socoți —
De mori tîrziu, ori mori curînd,
De mori sătul ori mori flămînd,
Totuna e ! Și rînd pe rînd
Ne ducem toți !

Mai departe, nenorocita mamă se revoltă împotriva lui D-zeu, pe care-l face păgîn pentru că i-a luat copilul, și plîngerile ei se sfîrșesc cu următoarele versuri :

De ce să cred în el de-acum ?
În fața lui au toți un drum,
Ori buni ori răi, tot un mormînt !
Nu-i nimeni drac și nimeni sfînt !
Credința-i val, iubirea vînt,
Și viața fum !

Trebuie să mărturisesc că la prima citire a poemei am fost înclinat să văd în plîngerile acestea o concepție pesimistă a vieții și de aceea mi-a părut nefirească. Se înțelege, concepția aceasta în versurile citate e exprimată cu o rară putere, dar plîngerile sînt ale poporului, și poporul român numai o concepție pesimistă a vieții nu are. Studierea mai aprofundată a creației poetice a lui Coșbuc m-a făcut să revin asupra primei impresii.

Pesimismul și optimismul sînt două concepții filozofice asupra vieții, și a avea una sau alta din aceste concepțiuni înseamnă a fi pesimist sau optimist. În filozofia vieții practice însă, în viața de toate zilele, oamenii nu sînt de obicei nici pesimiști, nici optimiști, sau și una și alta la un loc. Fiecare poartă în el și germenii pesimismului și ai optimismului, în grade și proporții deosebite, și ei se manifestă într-un fel sau în altul în felurite condițiuni. Nu sînt oameni care să rîdă numai sau numai să plîngă toată viața lor, și, dacă sînt, aceștia nu-s nici pesimiști, nici optimiști, ci sînt nebuni. Omul cel mai optimist, cu o concepție a vieții din cele mai senine, lovit de o crudă și neașteptată nenorocire, va manifesta

pentru moment gîndirile și sentimentele cele mai pesimiste.

Poporul român are și el o concepție a lui asupra vieții. Această concepție, natural, e simplă și mărginită, în conformitate cu cultura lui, dar ea ajunge poporului pentru explicarea tuturor fenomenelor care i se prezintă minții. Această concepțiune e optimistă, sau în orice caz mai mult optimistă decît pesimistă, dar e produsă de viața normală și numai pe aceasta o explică. O întîmplare extraordinară, cum e o nenorocire mare, neașteptată și neobișnuită, răstoarnă pentru moment filozofia țăranului tot cu atîta ușurință ca și pe a orășanului. Înaintea unei gropi deschise, a unei ființi scumpe, toți : de la țăran pînă la aristocrat, toți au aceleași îndoieli, și aceleași întrebări se nasc fatal : pentru ce viață, pentru ce moarte și, dacă trebuie să sfîrșești astfel, de ce să mai trăiești ; și, dacă ăsta e sfîrșitul vieții, merită oare viața să fie trăită ? E adevărat că în concepția vieții poporului moartea are explicarea sa : „D-zeu a dat viață, D-zeu a luat-o". Dar această explicație intelectuală, rece, nu ajunge să domineze sentimentele puternic rănite. Ca întreaga concepție asupra vieții, și formula aceasta e produsă de viața obișnuită de toate zilele ; formula aceasta poate sluji de mîngîiere în așteptarea morții, la vederea morții unor oameni străini, dar ea nu poate să domine durerea imensă a unei mame ce și-a pierdut copilul. Dovadă e însuși plînsetul deznădăjduit al fiecărei mame pe mormîntul copilului său. O țărancă ce-și pierde copilașul îl plînge și-l jelește, și cu toate astea ea știe ce-l aștepta dacă ar fi trăit. Copil, ar fi fost bătut ; flăcău, necăjit ; în miliție, torturat ; gospodar, birnic, ar fi suferit de frig, de foame, de nedreptatea omenească ; și ea știe iar că dincolo, în cer, copilașul nevinovat va fi înger, va trăi cu tot fastul unui înger ; de ce, dar, acest plîns deznădăjduit ? Nu e evident oare că o nenorocire, o afectare neobișnuită a sentimentelor face să se răstoarne obișnuita concepție a poporului asupra vieții și naște în el gînduri, cugetări și sentimente pesimiste ca și la omul cult ? Și același lucru e cu revolta împotriva lui D-zeu.

Omul își creează un D-zeu după chipul și asemănarea sa, făcîndu-l nemăsurat mai puternic, mai drept, mai bun, făcînd din el supremul distribuitor al dreptății.

E deci natural ca la fiecare manifestare de mare nedreptate credinciosul să se revolte împotriva D-zeului său.

El a murit, Fulger, atît de frumos, tînăr, voinic ; de ce l-a luat D-zeu pe el şi nu pe cei bătrîni, neputincioşi şi de ce tocmai pe el ? Şi la această vădită călcare în picioare a celei mai elementare dreptăţi, violare absurdă a celei mai elementare armonii, e natural ca inima să fie rănită de îndoială şi gura să blesteme împotriva aceluia care trebuie să fie o imagine a dreptăţii şi armoniei.

Toate strofele, toate bocetele crăiesei nu exprimă deci filozofia lui Coşbuc, ci sînt o manifestare sufletească excepţională a poporului însuşi în cazuri excepţionale.

Coşbuc a desluşit acest moment psihic de revoltă a poporului, i-a dat proporţii mai mari, în armonie cu poema întreagă, şi i-a dat şi o formă nepieritoare. Dacă în fiecare om, înaintea groapei deschise, naşte întrebarea asupra raţionalităţii, asupra nemerniciei urmărilor vieţii, numai un artist, într-o singură imagine vizuală, poate să ne-o plasticizeze cu atîta claritate :

Ce urmă lasă şoimii-n zbor ?

Dacă s-ar putea face lui Coşbuc o observaţie e că în plîngerile şi bocetele din poem a desluşit numai elementele revoltei şi îndoielii, care sînt cele mai importante, dar nu unicele. În privinţa aceasta, al doilea moment funerar : mîngîierile, condoleanţele sînt zugrăvite cu aceeaşi putere, dar cu mai mult adevăr, cu mai mult caracter de generalitate decît plînsetele şi bocetele.

Cine n-a auzit vreodată toate acele fraze tipice, banale şi atît de asemănătoare la toate clasele sociale prin care cunoscuţii şi prietenii unor oameni care au suferit o pierdere crudă şi ireparabilă caută să-i mîngîie ?

Sînt aşa de cunoscute aceste fraze : „Ce să faci, vom trece toţi pe acolo !" ; „Nu sînteţi nici cei dintîi, nici cei din urmă" ; „D-zeu a dat, D-zeu a luat" ; „Lasă că ştie D-zeu ce face" ; „El n-a murit, va trăi în veci" ; „E mai bine acolo decît aici" ; „Sînt regi şi trebuie să moară, dar noi !"... ş.a.m.d. Trec unii, vin alţii şi încep să repete aceleaşi fraze, aproape mecaniceşte. Rezultatul e de obicei contrar de cel aşteptat ; frazele banale, natural, nu pot mîngîia pe nimeni, şi plînsetele amare încep şi cu mai mare putere. Şi poate e mai bine aşa ; poate acesta

e, în parte, ţelul frazelor banale : că de n-ar găsi durerea nemăsurată expresiunea externă în plînsete, ea ar rupe inima şi firele minţii. În acest sens, bocetele au poate o însemnătate psihică mai adîncă şi mai reală decît ne închipuim.

O întrebare se naşte numai : cum pot aceste fraze spuse la căpătîiul unui mort, în faţa unor oameni ce se sfîrşesc de plîns, să fie atît de banale ? Sau poate au devenit banale prin deasa lor întrebuinţare, au devenit formule moarte, care au avut odată viaţa lor, sensul lor adînc ?

Desigur că da. Astfel de fraze, repetate din gură în gură, pot fi asemănate cu acţiunile instinctive. Odată, demult, aceste acţiuni au fost întovărăşite de emoţia tremurîndă a simţirii şi de lumina conştiinţei, dar cîte puţin, prin repetare continuă, emoţia tremurîndă s-a tocit, lumina conştiinţei s-a întunecat şi acţiunea conştientă s-a prefăcut în instinctivă, mecanică. Numai artistul poate să redea unei astfel de acţiuni instinctive, mecanice, viaţa şi lumina conştiinţei de altădată, numai artistul poate să redea unor fraze sau formule banale întreaga lor viaţă, sensul lor adînc, primitiv.

Şi tocmai asta face Coşbuc.

Cînd bătrîna crăiasă, în culmea desperării, îşi striga revolta, îndoiala, blestema şi hulea, poporul, îngrozit, făcea cruce :

Şi-a fost minune ce spunea !
Grăbit poporul cruci făcea
De mila ei şi de-ngrozit —

Şi atunci s-a ridicat bătrînul sfetnic :

Bătrîn ca vremea, stîlp rămas,
Născut cu lumea într-un ceas,
El parcă-i viul parastas
Al altor vremi.

Nu e de mirare că ăst sfetnic e aşa bătrîn, el e doar întruparea vie a filozofiei populare şi a vechilor tradiţii trăitoare de sute şi sute de ani. Şi acest sfetnic bătrîn începe, cu cuvinte duioase dar hotărîte, să mîngîie pe mama nenorocită.

Cuvîntarea bătrînului sfetnic e nu numai prin ea însăşi o bucată de artă, dar arată ce profundă pricepere a

psihologiei și filozofiei poporului are Coșbuc. Cuvîntarea e alcătuită din frazele banale care se rostesc de obicei în astfel de împrejurări, dar, cum am zis, toate aceste fraze capătă însemnătatea lor adîncă, primitivă, de a fi o formulare a concepției vieții și morții poporului, a filozofiei lui.

Durerea nemărginită a aprins în sufletul bătrînei crăiese idei și cugetări, și îndoieli neobișnuite, care-i răstoarnă tot echilibrul sufletesc, și sfetnicul îi aduce drept mîngîiere și pentru restabilirea echilibrului sufletesc pierdut acea concepție a vieții, acea filozofie tradițională, care servă de atîtea și atîtea secole de reazem sufletesc unui neam întreg. Și filozofia aceasta nu e de o deosebită adîncime și lărgime de vederi — o, nu, ea nici nu îndrăznește să se atingă de problemele ridicate de durerea nemărginită a crăiesei bătrîne ; ea fuge de rezolvarea lor, ea glăsuiește prin gura bătrînului sfetnic :

De ce să-ntrebi viața ce-i ?

sau :

Trăiește-ți, Doamnă, viața ta !
Și-a morței lege n-o căta !

Deci crede și nu cerceta. Nici o deosebită logică n-are filozofia asta, căci de multe ori excită durerea, în loc de a o alina. Puterea acestei filozofii nu e în lărgimea de vederi, nici în logica deosebită ; puterea ei rezidă în faptul că e veche, bătrînă :

Născută cu lumea într-un ceas

ea și-a arătat temeinicia prin rezistența față cu vremea. Tăria ei e iarăși în convicțiunea * puternică a adevărului și în faptul că nu e pusă de nimeni la îndoială. Toate acestea le-a simțit minunat de bine Coșbuc, și de aceea filozofia bătrînului sfetnic, care e însăși filozofia vieții poporului, e simplă, de multe ori banală, dar cu ce liniște și hotărîre e spusă, cu ce convingere adîncă și în ce versuri săpate în piatră :

* [convingerea.]

„Zici fum ? O, nu-i adevărat.
Războiul e de viteji purtat !
Viața-i datorie grea
Și lașii se-ngrozesc de ea—
Să aibă tot ce-i lași ar vrea
Pe neluptat.

. . . .

Dar știu un lucru mai presus
De toate cîte ți le-am spus :
Credința-n zilele de-apoi
E singura tărie-n noi,
Că multe-s tari cum credem noi
Și mîne nu-s !

Și-oricît de amărîți să fim
Nu-i bine să ne dezlipim
De cel ce viețile le-a dat ! —
O fi viața chin răbdat,
Dar una știu : ea ni s-a dat
Ca s-o trăim !"

Tot așa de puternic e și-n strofele în care e zugrăvită pregătirea de înmormîntare și în care evocă, se plasticizează aproape moartea :

Pe piept, colac de grîu de-un an,
Și-n loc de galben buzdugan
Făclii de ceară ți-au făcut
În dreapta cea fără temut,
Și-n mîna care poartă scut
Ți-au pus un ban.

Cu făclioara pe-unde treci
Dai zare negrelor poteci
În noaptea largului pustiu,
Iar banu-i vamă peste rîu,
Merinde ai colac de grîu
Pe-un drum de veci.

Ce puternică imagine a morții în toată simplicitatea ei înfiorătoare ! Și cu ce mijloace simple o evocă poetul ! Ritualul mortuar și credințele naive, primitive, ale poporului îi ajung.

Poporul a păstrat numai în parte credințele primitive asupra vieții de apoi și asupra întrebuințării ce trebuie să facă mortul, de făclie, de colac, de ban, dincolo de mormînt. Am zis *în parte* pentru că și la popor acestea

sînt întrucîtva semne simbolice ale unor credințe mai primitive, e forma supraviețuitoare a unui fond preschimbat și aceste forme, în înseși simțămintele poporului, au, într-un chip nedeslușit, alt înțeles decît au avut înainte vreme ; ele încep cel puțin să aibă un înțeles simbolic. Coșbuc, ca un adevărat artist, a deslușit ceea ce trăiește nedeslușit în inima poporului și i-a dat o formă artistică, și toate aceste simboluri încep să vorbească o limbă dureros de tristă, batjocoritor de amară.

Dacă ați despoia un rege puternic de mantia-i de purpură și în zdrențe l-ați goni la un colț de stradă, ca de acolo să întindă mîna spre trecători, cerînd milă și pomană, aceasta ar fi, desigur, un dureros și izbitor contrast între mărirea de altădată și nemernicia-i de-acum. Dar acest îngrozitor contrast se micșorează prin scurtimea vremii cît poate dăinui — cel mult cît va trăi acest rege, cîțiva ani, cîteva clipe neînsemnate în mersul vremilor. Dar cînd în mîna puternică ce scut a purtat *îi puneți voi un ban,* pentru că ea nici atîta putere nu are ca să ceară mila și îndurarea voastră, și cînd acest contrast grozav durează *o veșnicie* — o imensă desfășurare de timp, atunci, de bună seamă, el ne sugerează imaginea și gîndul nemerniciei vieții față cu moartea.

Dar imaginile din strofa a doua !

Un biet călător gătit de drum pe cît de lung, pe atîta de dureros. Acest drum duce prin *noaptea* unui *pustiu cu negre poteci,* un pustiu tot atît de negru și de nemărginit pe cît călătoria e de fără sfîrșit ; și pentru a lumina acest pustiu nemărginit, bietul călător are în mîna-i galbenă o făclioară tremurătoare de ceară, iar merinde pe acest *drum de veci,* un colac de grîu. Ce imagine dureroasă a nemerniciei noastre, ce ironie batjocoritoare pentru toate zbuciumările noastre și ce milă nesfîrșită pentru acest sărman călător — biata făclioară rătăcitoare de ceară, tremurîndă, pierdută în negrul și nemărginitul pustiu :

Ce urmă lasă șoimii-n zbor ?

Aceste simboluri vorbesc limba bătrînei crăiese, ele arată că filozofia ei dureroasă trăiește și ea în popor într-un chip nedeslușit.

Dar ritualul funebru nu exprimă numai filozofia pesimistă a crăiesei, ci și optimismul bătrînului sfetnic — și la Coșbuc acesta din urmă e exprimat printr-o strofă de o putere homerică. L-au pus pe Fulger într-un cosciug de argint, armat, ca :

Mirați și de răsuflet goi
Văzîndu-ți chipul de război
Să steie îngerii ;-nlemnit
Și orb de-al armelor sclipit
S-alerge soarele-napoi
Spre răsărit ! —

Contrazicerea între tonul și sensul acestei strofe din ritualul funerar și cele citate mai sus nu e la Coșbuc, ea e în sufletul poporului însuși.

Și poate cele mai frumoase sînt versurile de la finele poemei :

Și clopotele-n limba lor
Plîngeau cu glas tînguitor ;
Și-adînc, din bubuitul frînt
Al bulgărilor de pămînt
Vorbea un glas, un cîntec sfînt
Și-nălțător :

Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun cînd le-nțelegi !

Ce minunate, ce înălțătoare versuri și ce orizonturi imense deschid ele cugetării ! Acest *bubuit frînt al bulgărilor de pămînt* răsună în urechile și în inima noastră și ne arată o groapă deschisă ce începe să se închidă pe veci ; și din groapa întredeschisă glasul îndoielei și spiritul de cercetare, îngrozit de imensitatea problemei și prăpastiei ce se deschide înaintea lor, strigă celor ce vor să se apropie :

Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun cînd le-nțelegi !

Și prin această prevenire ne atrage și mai mult, fără voia noastră, precum fără voia noastră sîntem atrași să privim într-o prăpastie adîncă.

Aceste două versuri sînt ale poetului ; ele, prin orizontul lor larg, întrec cu mult cugetarea poporului. Ele

sînt ecoul unei alte lumi în care a început să trăiască poetul. La sfîrşitul poemei, el avea drept să spună şi propriul său cuvînt.

Ce păcat însă că strofa ultimă, care începe cu aceste două geniale versuri, termină aşa de slab :

„Din codru rupi o rămurea
Ce-i pasă codrului de ea !
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea !"

Nu ştiu de-oi fi avînd dreptate, dar îmi pare că acele două versuri dintîi poetul le-a adăugat în Bucureşti — de aceea nu se potrivesc deloc cu cele patru care urmează.

Acest cîntec sfînt, care se ridică din mormînt şi anunţă probleme înfiorător de imense, sfîrşeşte prin a se ocupa de soarta unui singur om. Aceasta nu e numai o notă falsă, e sfărîmarea instrumentului el însuşi.

Sau poate Coşbuc s-a ridicat prin acele versuri la înălţimi de unde nu mai încape suiş, pentru că :

Nu cerceta aceste legi,
Că eşti nebun cînd le-nţelegi !

Este un alt poet român care a îndrăznit să se ridice la aceste înălţimi ameţitoare, un poet care a avut imensa durere, ca şi împăratul din poema lui Coşbuc, să piardă un copil genial — şi durerea lui imensă s-a prefăcut în versuri geniale :

„De m-ai iubit a mia parte
Din cît eu vecinic te iubesc,
Pe-o clipă numai lasă raiul
Şi vino-n sînul părintesc ;

Sau, ca o stea cu mii de raze,
Întinde-o rază prin eter
Pînă la mine să străbată :
Un capăt jos şi altu-n cer !

Dezmoştenit de viaţa vieţei
De vrei un pic să mă învii
Pe negrul, jalnicul tău tată,
De ce nu vii ? de ce nu vii ?"

. . . .

Şi nevăzută, ea-mi răspunde :
„Nu pot veni, dar sînt ;
Fii mîngîiat !"...
„Eşti unde ?... Unde ?"

Ce minunate, înălţătoare versuri şi cît de bine dovedesc ele ce temperament de mare poet a trăit în savantul nostru istorician şi filolog Hasdeu !

Această chemare caldă, pasionată, plină de durere şi dor nebun, şi acest răspuns atît de neaşteptat care creează sus o lume nevăzută, şi acest strigăt de bucurie şi triumf, care umple văzduhurile :

„Eşti unde ?... Unde ?"

Minunată, înălţătoare poezie ! Dar de la aceste înălţimi nemăsurate, la care s-a ridicat bătrînul poet, ce răspuns ne dă el la problema imensă a vieţii, a morţii ?

„Nu, nu căta-n mormînt !
Într-însul vei găsi o haină,
Pe mine — nu. Mi-e greu
Să-ţi dezvelesc a morţei taină ;
Şi de-aş putea, nu vreau !"

. . . .*

„De nu-mi răspunzi, ah ! altul cine
Vreun răspuns să-mi dea ?
Întrebi pe filozofi de-a rîndul.
Întreb..."

„Nu-i întreba !
Ei toarnă şi răstoarnă gîndul !
Dar inimile — ba !
Cărarea vieţei viitoare
De vrei s-o nemereşti,
Vei şti răbda ; ş-orcît te doare,
Să crezi şi să iubeşti".

Să rabzi, să crezi, să iubeşti. Parcă şi noi cunoaştem filozofia aceasta. O, da, e filozofia bătrînului sfetnic, sînt preceptele cu care el vrea să mîngîie durerea mamei nenorocite, să-i stingă revolta şi îndoielile. Aici versurile sînt mai calde, mai pasionate, orizontul mai larg, dar e

* Nu citez toate versurile de-a rîndul.

aceeaşi filozofie optimistă a poporului. Se vede că în marile probleme metafizice noi n-am întrecut aşa de considerabil poporul.

Răspunsul la problema morţii, la taina morţii pare a fi însă altul. „Mi-e greu să-ţi dezvelesc a morţii taină... Nu vreau“ — deci taina poate fi pătrunsă, nu e fatal nepătrunsă, e sigur numai că astă pătrundere nu poate veni de la cercetători :

„Nu-i întreba !
Ei toarnă şi răstoarnă gîndul
Dar inimile — ba !“.

Aşadar, şi „din bubuitul frînt al bulgărilor de pămînt“, ca şi din înălţimile eterne ale cerului, pare a veni acelaşi răspuns :

Nu cerceta aceste legi,
Că eşti nebun cînd le-nţelegi !

Se înţelege, acesta e răspunsul dat de poezie ; eu, personal, cred că *taina*, pe cît poate să fie pătrunsă, tot prin cercetare va fi pătrunsă... dar eu nu sînt poet.

S-ar părea că poetul, simţind că nu va mai putea scrie epopeea poporului român, a voit să concentreze toată viaţa ţărănească într-un singur cînt şi atunci a creat minunata sa rapsodie *Doina*. Ca să pricepem mai bine sensul şi însemnătatea *Doinei* lui Coşbuc, o vom compara cu alte două doine, scrise de O. Carp şi Eminescu. Vă aduceţi, desigur, aminte de minunata strofă cu care sfîrşeşte doina lui O. Carp :

Nu e plînsul unei inimi numai
Şi-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru întreg îşi cîntă
Durerile de care moare.

Aici, într-o singură strofă, pare a fi redat leit-motivul doinei, sensul ei dureros. Dar sentimentul exprimat aici nu e al poporului, ci e sentimentul duios şi compătimitor al poetului însuşi pentru durerile poporului. Sînt durerile poporului trecute prin prisma şi simţite cu inima poetului, care e un orăşean, aparţine claselor culte, e poetul proletariatului intelectual. De aceea strofa aceasta are toate calităţile dar şi neajunsurile poeziei proletariatului cult ; ea aprofundează şi concentrează sentimentul durerii pînă îl preface în durere de moarte, ea deschide orizonturi largi gîndirii şi simţirii, dar în aceeaşi proporţie ea pierde din preciziune, claritate, hotărîre, e *vagă*.

Care sînt anume *durerile de care moare* şi cine moare ? — că din *neamul întreg* fac parte şi boierii şi burghezimea, şi aceştia, desigur, au şi ei durerile lor de care mor, dar aceste dureri nu sînt exprimate în doină.

Aşadar, în poezia lui O. Carp e exprimată doina aşa cum o simte o inimă largă şi generoasă a unui poet din clasele culte.

Eminescu a voit să precizeze mai mult sensul dureros din *Doină*, pricinile ei, şi le-a găsit în *neagra străinătate :*

De la Nistru pîn-la Tisa
Tot românul plînsu-mi-sa
Că nu mai poate străbate
De atîta străinătate

Plînsul împotriva străinului şi a naţiilor străine, iată ce exprimă doina lui. Mi se pare că nu e nevoie să insistăm asupra falsităţii acestei concepţii ; absurditatea ei e prea vădită. Noi, păturile culte, putem să înţelegem, spre pildă, pericolul muscălesc pentru neamul român, dar poporul nu numai că nu-l simte, dar mai curînd trebuie să ne luptăm cu simpatiile poporului pentru muscali. E adevărat că mai departe Eminescu lărgeşte conţinutul doinei, astfel în admirabilele lui versuri :

Unde ajung cu drum-de-fier
Toate cîntecele pier
Zboară păsările toate
De neagra străinătate.

Aici pare deci că nu e cutare sau cutare naţie care face să plîngă în doina lui pe poporul român, ci e civilizaţia nouă, străină, care, ajunsă cu drumul-de-fier, sapă temeliile unei vieţi stabilite de sute de ani, sapă gospodăria ţărănească.

Dezbrăcată de partea reacţionară, această concepţie e adevărată, dar [o] atît de profundă şi largă concepţie socială poate s-o aibă numai un om cu o cultură aleasă, poporul nici n-o simte, nici n-o înţelege — cum poate

dar să exprime în doina lui ceea ce nu simte și nu înțelege ? E evident deci că Eminescu a dat doinei un conținut absolut fals.

A trebuit să vină un poet-țăran ca să ne arate adevăratul înțeles și însemnătatea doinei. Coșbuc a deslușit ce înseamnă și de unde provin aceste note triste și tînguitoare. El a arătat că ele sînt o expresiune a întregii vieți necăjite țărănești, de la frageda copilărie, cînd e aruncat să plîngă între căpițele de fîn, pînă la moarte în bordeiul umed și întunecat.

El a deslușit pricinile acestei dureri : ele sînt sărăcia, lipsa de pămînt, birul, claca, miliția și apăsarea de veacuri, apăsare nu numai de străini, dar și, mai ales, de clasele dominante de același neam.

În creațiunea lui Coșbuc, doina apare ca un înger tutelar, care petrece pe român în toate manifestările importante, dar mai ales triste ale vieții, aducîndu-i, pe cît posibil, alinare durerilor.

Fiecare manifestare importantă a vieții e zugrăvită printr-o strofă de 12 versuri, și fiecare din cele 10 strofe, prin ea însăși, e un poem dureros din viața țărănească :

Pe deal românul ară
Slăbit de-amar și frînt,
Abia-și apasă fierul
În umedul pămînt.
Tu-l vezi sărman, și tremuri
Să-l mîngîi în nevoi,
Și mergi cu el alături,
Cîntînd pe lîngă boi.
Iar bieții boi se uită
Cu milă la stăpîn —
Pricep și ei durerea
Sărmanului român.

Aici, în 12 versuri, avem întreaga epopee tristă a plugarului țăran, și acest poem dureros se oglindește pînă și în ochii triști și miloși ai boilor — bieții tovarăși de muncă și suferințe ai țăranului.

Dar cîntecul doinei nu e totdeauna tînguitor ; el se preface în cînt sălbatic, clocotitor de ură și răzbunare cînd țăranul, neputînd răbda mai mult apăsarea de veacuri, ia drumul codrului. Astfel e doina lui Coșbuc în următoarea strofă genială :

Dar iată ! Cu ochi tulburi
Tu stai între voinici,
Te văd cum juri și blestemi
Și pumnii ți-i ridici !
Pribegi de bir și clacă,
Copii fără noroc,
Tu-i strîngi în codru noaptea,
Sub brazi, pe lîngă foc.
Și cînți cu glas sălbatic
Și-n jur ei cîntă-n cor
Cîntări întunecate
Ca sufletele lor.

Și astfel, în zece strofe mari, e zugrăvită întreaga epopee dureroasă a vieții țărănești, și în acest sens *Doina* lui Coșbuc nu e numai o creație de mare valoare, dar e cea mai națională dintre creațiunile poetice române. Un neajuns însă are acest poem minunat : prea predomină în el nota tristeții, nota durerii e prea exclusivă, de aceea doina e întrucîtva unilaterală. Pricina acestui neajuns o vom vedea mai jos.

Am zis că nunta și moartea sînt momente foarte importante în viața țărănească, dar este un element din această viață care domină pe toate celelalte — acesta e *pămîntul*. Pămîntul e instrumentul principal de muncă al țăranului ; pămîntul îi dă hrana, îmbrăcămintea, aproape toate bunurile materiale ; pămîntul, hotărînd direct viața materială a țăranului, hotărăște indirect întreaga lui viață morală, morala individuală și socială, concepția întreagă filozofică asupra vieții. Lupta pentru acest pămînt e exprimată în puternica poezie : *Noi vrem pămînt !*

S-a zis de unii că poezia aceasta e socialistă ; probabil aceștia au priceput socialismul ca un cetățean de la *Convorbiri literare*, adică că socialismul e împărțirea pămîntului în loturi la țărani.

Întrucît Coșbuc rămîne poetul țărănimii și exprimă tendințele țărănești, e firesc ca muza lui să fie străină socialismului, care e produsul proletariatului orășenesc. Adevărul e că *Noi vrem pămînt !* e poate cea mai țărănească din creațiile lui Coșbuc. Deși scrisă după ce Coșbuc a părăsit ideea de a crea o epopee a țărănimii române, deși scrisă în altă formă și după alt plan, ea totuși face parte din această epopee, e un episod puternic și important din ea : e lupta țărănimii pentru pă-

mînt, setea de acest pămînt, udat de sute de ani de sîngele și lacrimile ei. Această sete nepotolită, această acățare cu toate puterile de pămîntul ei, pe care-l simte că-i scapă, și ura sălbatică împotriva acelor care i-l acaparează e zugrăvită în *Noi vrem pămînt!*

Coșbuc nu e sociolog, probabil că nici nu cunoaște teoria luptelor de clase, dar e artist și artist cinstit, și deci redă viața adevărată, și de aceea această luptă sălbatică de clase și antagonismul vrăjmășesc de interese apar în poezia lui cu tot adevărul, cu toată seriozitatea lor sinistră.

În *Noi vrem pămînt!* nu mai sînt *români,* nu mai sînt *copii ai aceleiași nații* — sînt două nații deosebite, care se luptă și se urăsc de moarte: e nația clasei domnitoare de la orașe și a clasei dominate de la sate.

Sîntem flămînzi, goi, copiii ne mor de foame, ne duceți băieții în război, ne cereți fetele, ne bateți, schingiuiți; noi toate le răbdăm, dar să avem pămînt.

Toate aceste plîngeri culminează în versurile acestea:

Și-am vrea și noi, și noi să știm
Că ne-or sta oasele-ntr-un loc,
Că nu-și vor bate-ai voștri joc
De noi, dacă murim.

Sînt dar două noțiuni bine deosebite: „ai voștri" și „ai noștri", care se urăsc și dincolo de mormînt:

Voi ce-aveți îngropat aici?
Voi grîu! Dar noi strămoși și tați.
Noi, mame și surori și frați!
În lături, venetici!

Pămîntul nostru-i scump și sfînt,
Că el ni-i leagăn și mormînt;
Cu sînge cald l-am apărat,
Și cîte ape l-au udat
Sînt numai lacrimi ce-am vărsat —

Noi vrem pămînt!

Și cît de cruzi sînt acei „ai voștri";

Ați pus cu toții jurămînt
Să n-avem drepturi și cuvînt:
Bătăi și chinuri cînd țipăm,
Obezi și lanț cînd ne mișcăm,
Și plumb, cînd istoviți strigăm

Că vrem pămînt!

Poezia sfîrșește cu o teribilă amenințare:

Să nu dea Dumnezeu cel sfînt
Să vrem noi sînge, nu pămînt!
Cînd nu vom mai putea răbda,
Cînd foamea ne va răscula,
Hristoși să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormînt!

E energia sălbatică, suflul puternic care dă acestei poezii un adevărat caracter epic. Poezia aceasta nu e socialistă, dar e una din cele mai revoluționare poezii din toate literaturile.

După caracterul ei, seamănă mult cu poezii de-ale altor doi geniali poeți-țărani: Robert Burns, genialul țăran scoțian, și Taras Șevcenko, genialul țăran ucrainean.

Același talent mare epic, dar și cu mai mare claritate, se arată în poeziile războinice ale lui Coșbuc. În *Cîntec barbar* e de o putere și energie extraordinară, rară în orice literatură.

Se simte bine aici năvălirea barbarilor. Ca un potop năvălesc înseși versurile sălbatice unul după altul, arătînd că aici e vorba, nici mai mult nici mai puțin, decît de pieirea unei lumi întregi, unei întregi și vechi civilizații:

Ce-i viu sfîșia-vom în dinți;
Aprinde-vom templele tale;
Vom naște pustiul în cale;
Vom face pe-ai voștri părinți
S-ascundă trufașul lor chip
În togă, plîngînd de rușine,
I-om trece sub furci caudine,
I-om pune cu fruntea-n nisip.
Și fără de milă, călăi,
În fașe strivi-vom poporul,
Și mîndri vom pune piciorul
Pe gîtu-mpăraților tăi!

Această putere epică de a zugrăvi cele mai feroce manifestări ale naturii omenești va face pe Coșbuc să zugrăvească războiul în toată ferocitatea lui sinistră, ca o măcelărire de oameni, iar nu ca o trîntă poetică, cum e, spre pildă, războiul românilor cu turcii în *Satira a III-a,* a lui Eminescu. La Coșbuc, cînd barbarii cad asupra oștirii romane, ei

...se sfîșie mușcînd
Cu dinții, se sugrumă, și-n sîngele curgînd
Șiroaie mari, înoată zburați dintr-o izbire
Și ochi și dinți și creieri —

Coșbuc vede războiul cu ochii soldatului. Se înțelege că jalea ce lasă războiul el o va zugrăvi și cu mai mare putere, pentru că aici are prilej să-și reverse duioșia și blîndețea propriului său suflet. Și cît de deosebit sînt zugrăvite urmările războiului la Alecsandri și la Coșbuc!

Cel dintîi, și în război și după război, nu vede decît gloria, sclipirea strălucită a armelor: e peste tot numai paradă — paradă de război, paradă de oștire, paradă de sentimente războinice.

La Coșbuc e grozăvenie înfiorătoare în război, jale adîncă după el. În poezia *Costea,* Costea vine din război:

Fața arsă, trupul supt,
Straiul colbuit și rupt

iar acasă găsește trupul cald al mă-sei, moartă de lacrimi și sărăcie. În *Trei, Doamne, și toți trei!* e redată durerea și jalea nebună a unui tată care și-a pierdut feciorii în război. Ca putere de zugrăvire a durerii, poezia aceasta ar face podoaba oricărei literaturi.

Iată strofele care zugrăvesc durerea părintelui cînd află că toți trei feciori sînt omorîți în război:

El n-a mai zis nici un cuvînt;
Cu fruntea-n piept, ca o statuie,
Ca un Hristos bătut în cuie,
Ținea privirile-n pămînt,
Părea că vede dinainte-i
Trei morți într-un mormînt.

Cu pasul slab, cu ochii beți,
El a plecat gemînd p-afară,
Și-mpleticindu-se pe scară
Chema pe nume pe băieți
Și se proptea de slab, sărmanul,
Cu mîna de pereți.

Acest tată, care vede înainte-i un mormînt deschis cu trei copii ai săi, care coboară scara proptindu-se de pereți, să nu cadă de durere, și cheamă pe nume feciorii

morți, e una din cele mai puternice imagini ale durerii pe care le cunosc în vreo literatură. Numai un poet-țăran poate reda cu atîta putere și adevăr durerea unui tată țăran.

O măsură a talentului său epic ne dă, de asemenea, Coșbuc în poeziile care au de obiect istoria Țării românești.

În două poezii ale lui Coșbuc, *Voichița lui Ștefan* și *Ștefăniță-Vodă* e mai mult adevăr și reînviere a adevăratei istorii a țării decît în toate dramele noastre patriotico-naționale luate la un loc.

Dramaturgii noștri naționali, din spirit patriotic rău înțeles, hărăzesc domnilor vechi calități și virtuți moderne, fără să priceapă că virtuțile de acum ar fi neajunsuri ridicole pentru vremea aceea.

De această falsificare a istoriei l-a ferit pe Coșbuc nu numai talentul său — un talent care vede peste tot adevărata și reala față a lucrurilor —, dar și condițiile în care s-a dezvoltat acest talent. Pe Eminescu talentul său atît de mare nu l-a ferit de falsificări ale istoriei.

În țărănimea năsăudeană trebuie să trăiască încă tradiția lui Ștefan cel Mare, iar grănicerii năsăudeni, prin treapta culturală la care stau, prin viața lor, au o parte comună cu răzeșii războinici ai lui Ștefan-Vodă. Trăind și crescînd în această atmosferă, Coșbuc trebuia deci să simtă mai bine caracterul adevărat al domnilor vechi. Și la el, ei apar așa cum au fost: oameni puternici, războinici mari — dar, tocmai și de aceea, firi primitive, impulsive, nepotolite, supuse pornirilor neînfrînate, fără nici o logică și reflexiune, capabili de cruzimi înfiorătoare.

În *Voichița lui Ștefan,* Ștefan-Vodă izgonește pe soția sa Voichița, pe care o iubește, numai ca să-și potolească ura împotriva neamului ei, pe care nu l-a putut încă stinge de veci. Și pe urmă, rămas singur, plînge. Ștefăniță-Vodă trimite la moarte sigură și crudă pe bătrînul spătar pentru că a venit călare pe un cal prost.

În aceste poezii sînt versuri de o putere epică și o frumusețe rară:

Noapte e, și bate vîntul,
Și prin noapte, cu vro doi.
Tari să bați cu ei pămîntul
Pleacă Ștefan la război.

Cît de sugestiv și cîtă putere fizică evocă neașteptata calificare a celor *tari* prin „să bați cu ei pămîntul" !

În *Ștefăniță-Vodă* sînt strofe pe care le-ar semna orice mare poet epic din vechile literaturi clasice.

Așa sînt, spre pildă, două strofe în care e zugrăvit sălbaticul și superbul cal al lui vodă :

Strîngea de frîu și tremura ;
Iar calul, ud de cale,
Pămîntu-n loc îl frămînta
Și spuma alb-o mărita
Cu sînge roș ce picura
Din strînsele zăbale.

Vodă silește se încalece pe acest cal sălbatic pe bătrînul și neputinciosul spătar — și, culmea cruzimii, zmucește frîul de la cal și-l lovește puternic peste ochi :

Cu ochii-nchiși și fulgerat
De spaima loviturii,
Se-nalță roibu-nviforat,
S-azvîrle-n lături și turbat
la cîmpu-n goană, îndreptat
Spre rîpele pădurii.

Cît de superb e aici nobilul animal ; cît foc, cîtă putere și cum îi vedem toate mișcările violente, parcă-ți vine să te dai în lături să nu te strivească.

Iubirea de cal e așa de mare la Coșbuc încît el a avut îndrăzneala să consacre un poem întreg zugrăvirii acestei pasiuni, pe care de asemenea o are de la popor. Pentru țărănime, calul nu e, ca pentru orășeni, obiect util sau de lux. Pentru țăran, calul și boul sînt tovarăși de muncă, cu care el împarte toate greutățile vieții ; pierderea unui cal, într-o săracă gospodărie țărănească, e ruină, foame. După pămînt, vita de muncă e aceea la care țăranul ține și trebuie să țină mai mult, căci de-acolo atîrnă toată viața lui. În special pentru grănicerii năsăudeni calul e și un obiect prețios, de lux, și ei țin încă minte că le-a fost odată tovarăș de luptă.

Mulțumită acestei pasiuni a putut Coșbuc săvîrși această minune ca, în mai mult de treizeci de strofe, să ne țină atintită întreaga noastră atențiune, să ne pătrundă de un interes nemăsurat și uneori să ne facă mai-mai să ne văităm după nobilul animal împreună cu ara-

bul Ben-Ardun din poemul *El-Zorab*. Și cum se vaită sărmanul arab după calul pe care sărăcia grozavă l-a făcut să-l vîndă :

Cuprinde gîtul lui plîngînd
Și-n aspra-i coamă îngropînd
Obrajii palizi : „Pui de leu",
Suspină trist : „Odorul meu,
Tu știi că eu te vînd !"

. . . .

Nu vor grăi cu tine blînd,
Te-or înjura cu toți pe rînd
Și te vor bate-odorul meu,
Și te-or purta și mult și greu ;
Lăsa-te-vor flămînd !

Și avea dreptate, bietul arab, să-și plîngă astfel calul că nu era doar cal obișnuit :

O, calul meu ! Tu, fala mea,
De-acum eu nu te voi vedea
Cum ții tu nările-n pămînt
Și coada ta fuior în vînt,
În zbor de rîndunea !

Cum mesteci spuma albă-n frîu,
Cum joci al coamei galben rîu,
Cum iei pămîntul în galop
Și cum te-așterni ca un potop
De trăsnete-n pustiu !

Știa pustiul de noi doi
Și zarea se-ngrozea de noi —

Aici nobilul animal de rasă e prins în zbor, e redat în toate mișcările lui, cu o putere și preciziune uimitoare ; aici poezia și pictura și-au dat mîna să zugrăvească astă minune : un cal nobil de rasă, în goană nebună.

E tot calul lui Ștefăniță-Vodă — numai acolo îl vedem în loc, cum frămîntă pămîntul, nebun de neastîmpăr, cum mestecă spuma amestecată cu sînge sau cum înspăimîntat se ridică puternic în două picioare și se azvîrle în lături ; — aici îl vedem în goană nebună, de care pustiuri și zare ele înseși se îngrozesc !

Toate calitățile poetice ale lui Coșbuc sînt concentrate în acest poem. Ca să-și dea cititorii și mai bine

seama de puterea concretă de a zugrăvi a lui Coşbuc, să comparăm calul arab zugrăvit de el cu calul arab zugrăvit de Alecsandri :

Din Tunis la Maroc
Nu-s iute rîndunele
Aşa de uşurele
Ca murgul meu de foc *.

Calul arab al lui Alecsandri, cu „picioare de gazelă şi ochi frumoşi de stele", e o adevărată jucărie frumuşică de copil pe lîngă viul, puternicul şi nobilul animal al lui Coşbuc, care varsă foc prin nările sale. Arabul lui Alecsandri, ca să-şi exprime întreaga pasiune pentru calul său, zice că nu l-ar schimba pe favorita sultanului ; lui Ben-Ardun îi mor copiii de foame, nevestei i-a secat laptele de sărăcie, dar el refuză bogăţia ce-i dă paşa pe cal, căci :

Copiii mei cum să-i îmbun ?
Nevestei mele cum să-i spun
Cînd va-ntreba de El-Zorab ?

Şi bietul Ben-Ardun, ca să nu lase calul în mîini străine, îl ucide, condamnînd pe ai săi la sărăcie, pe sine la caznele la care va fi supus de paşă. În pasiunea pentru cal a arabului, la Alecsandri şi la Coşbuc se oglindeşte pasiunea pentru acelaşi animal la două clase deosebite : boierimea şi ţărănimea. Pentru cea dintîi calul e un obiect de lux, preţios, care în cazul cel mai rar preţuieşte mai mult ca o amantă frumoasă ; pentru a doua calul e, în parte, însuşi izvorul de trai.

În literaturile străine cunosc o creaţiune unde pasiunea de cal e zugrăvită cu aceeaşi putere ca la Coşbuc : e minunata nuvelă a lui Turgheniev, *Certafanov*.

*

Am trecut în analiză cele mai principale din creaţiunile lui Coşbuc şi am văzut că explicarea fondului lor se găseşte în două cuvinte care slujesc de titlu acestui articol : *poetul ţărănimii*.

---

* [*El R'baa.*]

Coşbuc a trăit la ţară : mic copil, el se juca şi se trîntea în zăpadă cu copiii pe străzile satului, de aceea peisajul lui sătesc de iarnă e aşa de adevărat. Flăcău, el se juca cu fetele ; dragostea ţărănească o cunoaşte nu din auzite, de aceea şi e atît de duioasă, frumoasă şi naturală în poeziile lui. Toată viaţa ţărănească, de la bucuriile şi veselia nunţii pînă la durerea morţii, toate necazurile ţărăneşti le cunoaşte Coşbuc nu din cărţi, ci trăite de el, le cunoaşte prin legătura de sînge, de aceea întreaga această viaţă e zugrăvită cu atîta adevăr şi cu atîta sinceră simpatie.

Şi iarăşi natura minunată a cîmpului şi a munţilor Coşbuc o cunoaşte nu din peisajele pictorilor ; el n-a venit în sat să respire aer curat, el nu s-a îmbrăcat ciobăneşte pentru bal mascat, el a fost cioban cu adevărat, a trăit în cea mai strînsă intimitate cu natura, şi de aceea în creaţiunea lui ea palpită de viaţă, e redată cu atîta măiestrie, atîta iubire, de aceea şi calul zugrăvit de Coşbuc e un animal atît de puternic, atît de frumos şi nobil.

Şi acest fapt că Coşbuc e poet-ţăran explică şi caracterele mai intime ale creaţiunei lui. Aceasta se învederează mai ales prin comparaţie între creaţiunea lui Coşbuc şi creaţiunea poeţilor noştri de azi, eminescieni.

Noi am văzut deja această deosebire. Caracterul liricii eminesciene e nelinişte, nehotărîre, tristeţe, melancolie, descurajare, şi aceea ce am numit subiectivism artistic, solitarism, reflexivism, şi *vagul* în artă, simbolizarea, toate sînt caractere comune liricii moderne în toate ţările civilizate. Dimpotrivă, caracterele creaţiunei lui Coşbuc, după cum am văzut, sînt : linişte, siguranţă, energie, hotărîre, obiectivism artistic, preciziune, aşadar caractere nu numai deosebite, ci absolut contrarii eminescienilor. Aceste deosebiri de caractere în creaţiunile poetice se explică prin deosebirea mediilor sociale în care s-au produs aceste creaţiuni : mediul orăşenesc, cu civilizaţia lui modernă, de o parte, şi mediul ţărănesc, cu satul lui necivilizat, de altă parte.

Mai întîi, în sat lipsesc condiţiile producătoare de caractere contrarii celor din creaţia lui Coşbuc : lipseşte zgomotul şi vălmăşagul vieţii orăşeneşti, lipsesc teatrele, cafenelele, luxul enervant şi corupător, surmenajul in-

telectual, destrăbălarea sexuală, lupta crudă pentru existență și parvenire ș.a.m.d. În sat viața e liniștită, monotonă, se petrece fără contraste mari și mari enervări; un asemenea trai mai curînd tîmpește nervii decît îi excită. Desigur, ar fi foarte interesantă o psihologie comparativă între omul de la oraș și cel de la sat — aici n-o putem face, ne-ar duce prea departe. Trebuind deci să ne mărginim, vom lua un singur fapt însemnat din viața civilizată orășenească și necivilizată sătească, care ne va lumina, cred îndestul, asupra acestor deosebiri ce ne interesează acum.

Am arătat într-un alt articol * cum societatea modernă civilizată, capitalistă, prin imensa împărțire a muncii, preface pe omul modern civilizat într-un ruaj ** mic al enormei mașinării sociale. Întreaga viață a acestui individ-ruaj depinde de întreaga mașinărie socială; el, individul, e un mic șurub în această mașinărie, depinde deci de ea, dar el n-o poate dirija. Astfel, individul e stăpînit de condițiile economico-sociale de trai, și nu el le stăpînește. Această stăpînire, această atîrnare de forțele oarbe economice, această nesiguranță materială, nesiguranța zilei de mîine, împreună cu alte multe condiții sociale pe care le-am pomenit în altă parte, produc, cum am văzut, o anume stare sufletească, anume caractere pe care le-am arătat și care se reflectează în artă.

Viața țăranului năsăudean, muntean, e deosebită mult în această privință. Colosala împărțire modernă a muncii încă n-a transformat cu totul gospodăria lui. El e agricultor sau păstor, femeile torc și țes, și în felul acesta el singur cu familia sa produce cele necesare vieții. Exprimîndu-mă în termeni economici, țăranul năsăudean, mai ales acum vreo 15—20 ani, ducea o gospodărie *naturală*, nu bănească, el producea valori de întrebuințare, nu de schimb.

Acest fel de gospodărie face însă pe om — în cazul nostru pe țăranul năsăudean — stăpîn asupra producțiunei. În astfel de condiții economice, starea materială

*Vezi articolul *Artiștii proletari intelectuali* [în volumul de față, p. 54—90]. Pentru priceperea celor dezvoltate aici, e absolut necesară consultarea acelui articol, fiindcă nu voi să mai repet și să retipăresc ceea ce am arătat destul de clar acolo.

** [Ansamblul sau fiecare dintre piesele unei mașini].

a țăranului mai avut, în marginile vieții lui modeste, depinde mult de hărnicia, de energia lui. Această stăpînire asupra condițiilor economice de trai trebuie negreșit să dezvolte în caracter hotărîre, putere, siguranță, liniște. Dacă ne vom închipui întregul mod de viață țărănească *, care depinde de starea ei economică: liniștea vieții de la sat, formele vieții neschimbătoare, filozofia tradițională hotărîtă de veacuri; dacă vom mai adăuga și viața sexuală normală, munca sănătoasă sub cerul liber, care cere desfășurare de putere fizică, energie, constanță; dacă vom lua în seamă toate aceste condițiuni ale vieții țărănești, vom pricepe ușor cum acest mediu trebuie să aibă de tendință producerea în caracter a liniștii, siguranței, puterii, hotărîrii, într-un cuvînt, a unei întregi serii de manifestațiuni, nu numai deosebite, dar chiar contrarii celor ce tinde să producă viața orașului civilizat. Aceste manifestațiuni se vor găsi în creațiunile poeților respectivi, și aceasta din două pricini.

Mai întîi, prin influența directă a mediului asupra poetului, și al doilea, fiindcă poetul în creația lui reproduce chiar acest mediu. Așadar, e foarte clar de ce și cum găsim în creația lui Coșbuc aceste caractere atît de deosebite și contrarii celor ale poeților noștri contemporani.

Și împingînd analiza mai departe, plecînd de la aceleași fapte primare explicative, explicăm și caracterele cele mai intime ale creațiunei lui Coșbuc.

Am arătat în alte articole cum viața modernă, cum civilizația capitalistă are tendința să producă starea sufletească pe care am numit-o *solitarism* și *reflexivism*, adică tendința de a se depărta de oameni, de a trăi numai în societatea propriului său *eu*, și tendința de aprofundare și analiză psihică a acestui *eu*, analiza psihică de sine însuși.

Mediul țărănesc, atît de deosebit și chiar contrar celui civilizat, orășenesc, prin caracterele sufletești pe care le provoacă, produce, firește, și aici efecte contrarii și, în loc de a provoca o *subiectivizare psihică*, produce o *obiectivizare psihică*.

* Încă o dată: vorbim de țărănimea mai avută, de țărănimea năsăudeană.

Țărănimea n-are nici vreme, nici putință de introspecțiune psihică, întreaga ei viață și activitate se îndreaptă spre lupta cu natura înconjurătoare — *obiectivă* — sau cu condițiile bine determinate, *obiective*, sociale, care se prezintă sub forma de agenți administrativi ș.a.m.d. Întreaga viață țărănească se obiectivizează, dacă s-ar putea zice astfel. Se-nțelege că astfel de condițiuni de trai vor tinde să provoace o stare sufletească pe care am putea s-o numim *obiectivism sufletesc* *. Acestor două stări sufletești deosebite [le] corespund două genuri literare deosebite; celei dintîi: poezia lirică, celei de-a doua: poezia descriptivă, narativă, epică.

În poezia lui Coșbuc domină, cum am văzut, elementul narativ, epic, și chiar lirica lui are un element naratic sau epic. *Obiectivismul* artistic al lui Coșbuc se manifestă, de asemenea, prin următoarele două importante caractere artistice.

Primul: Coșbuc nu vorbește deloc de propria lui persoană. Pînă și iubirea erotică, un simțămînt atît de eminamente subiectiv, personal, Coșbuc o zugrăvește nu ca iubire a lui, ci ca a altora. Despre acest obiectivism, impersonalism, am vorbit deja într-un alt articol. Aici voim să atragem atenția asupra altei manifestări a acestui obiectivism, mult mai importantă din punctul de vedere artistic, și anume: Coșbuc zugrăvește nu numai natura înconjurătoare prin formele ei obiective, exterioare, dar pînă și cele mai profunde sentimente omenești le zugrăvește mai ales prin partea lor obiectivă, exterioară.

Avem în acest articol destule exemple doveditoare. Să-și aducă aminte cititorii mei cum e zugrăvită spaima și desperarea bătrînului rege cînd vede pe fiul [său] mort: pumnii strînși, izbitura cu vuiet în lături și amuțirea — sau plîngerea mamei lui Fulger, exprimată în mare parte prin imagini vizuale. Urmarea acestui *obiectivism* e deci *predominarea în creațiunea lui Coșbuc a imaginilor concrete, reale, imagini auditive și, mai ales, vizuale.* Ce bogăție de imagini frumoase, concrete are Coșbuc

* Ținem să atragem atenția cititorilor noștri asupra faptului că noi întrebuințăm termenii ***subiectiv, subiectivizare psihică,*** personal, și ***obiectiv, obiectivizare psihică,*** impersonal, nu în sensul absolut platonic, ci relativ, după gradul lor de subiectivitate, căci, se-nțelege, orice stare sufletească e subiectivă.

am văzut îndeajuns în acest articol. La ce măiestrie ajunge în această privință Coșbuc ne arată zugrăvirea imaginilor complexe vizuale în mișcare, cele mai grele de redat dintre toate.

Este încă și altă deosebire artistică importantă între poetul țăran Coșbuc și poeții orășeni, eminescieni — deosebire în stările lor sufletești, care, la rîndul lor, sînt rezultatele a două medii sociale deosebite.

Am arătat cum mediul social civilizat, modern, face să se aprofundeze sufletul și gîndirea, cum mărește enorm orizontul intelectual și sentimental; iar dezechilibrarea sufletească, neliniștea, nesiguranța ce creează aceeași viață în sufletul omului modern face ca exprimarea cugetărilor și sentimentelor *prin artă* să fie vagă, nehotărîtă, nesigură. De aci urmează o disproporție, o dizarmonie între imaginea reală, sensul ei natural și ceea ce ea trebuie să însemne în creația artistului, astfel că imaginea se preface într-un simbol. Așa, spre pildă, Luceafărul, în poema cu același nume a lui Eminescu, nu înseamnă o stea frumoasă, ci trebuie să exprime trezirea amorului încă platonic la o fecioară.

Și nu numai imagini ce sînt create de la început cu intenție de simbolizare, dar chiar imaginile cele mai reale, cărora poetul modern nu le dă nici un sens simbolic, trebuie, sînt menite, în poezia modernă, să însemne mult mai mult decît e în natura lor. Astfel, capul fetei plecat pe pieptul iubitului trebuie să exprime iubirea, dar această imagine plastică, prin ea însăși e departe de a exprima acea iubire fierbinte, extaziată, neliniștită pe care o zugrăvește Eminescu — așa încît cea mai reală imagine din lume devine la poetul modern *întrucîtva* un simbol. Această nepotrivire între imagine și ceea ce trebuie să însemne, această simbolizare nu există în creațiunea poetului țăran Coșbuc; la el, între imagine și ceea ce ea trebuie să exprime e totdeauna o deplină armonie. Aceasta fiind de mare importanță pentru priceperea creațiunei lui Coșbuc, ca și a poeților eminescieni, și a întregii noastre poezii, ne vom opri aici ceva mai mult și vom face o comparație între trei minunate imagini vizuale în mișcare: una a lui Coșbuc, alta a lui Eminescu și alta a lui O. Carp.

Prima imagine e a Crăiesei zînelor lunecînd prin văzduh :

P-un nor de aur lunecînd
A zînelor crăiasă
Venea cu părul rîurind
Rîu galben de mătasă.

Imaginea lui Eminescu e din *Luceafărul*. Luceafărul pornește spre creatorul lumii ca să fie dezlegat de nemurire. El trece prin imensitatea spațiului, între lumile siderale, *ca un fulger neîntrerupt :*

Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele,
Părea un fulger neîntrerupt
Rătăcitor prin ele.

A treia imagine e a lui O. Carp, din admirabila lui poezie *Rîndunelul*. Un rîndunel s-a rătăcit, s-a răzlețit din stolul lui de rîndunele. El zboară, caută și zărește sus, departe-departe, un nouraș ce-i pare un stol de rîndunele, *fluturînd ca o batistă :*

Vede-un stol de rîndunele
Fluturînd ca o batistă,
Și cum crește după ele
Calea grea și-atît de tristă.

Imaginea lui Eminescu e măreață, e sublimă. Ea ne dă senzația imensității spațiului, aproape noțiunea nemărginirii. Imaginea lui O. Carp e mai duioasă, mai mișcătoare, mai tristă. Ea ne dă simțămîntul dureros al despărțirii de ceea ce iubim, deșertăciunea alergării după un scop pe care nu-l putem atinge, disproporția dureroasă între ce voim și ce putem — o disproporție tot așa de mare ca între inimioara palpitînd a rîndunelului și imensitatea spațiului ce despică, tot atît de mare ca între rîndunelul „golaș“ și „valul mării uriașe“ care-l înghite.

Imaginea lui Coșbuc însă e mai vie, mai colorată, mai plastică. Această crăiasă a zînelor, așa cum apare ea la Coșbuc, cu formele rotunde, cu trupul viu și cald, cu pieptul gol, lunecînd pe un nor de aur prin văzduh, însemnînd calea prin părul rîurind ca galbenă mătase, e

o viziune minunată care se cere pe pînză să fie zugrăvită de un mare artist.

Cum vedem, imaginile lui Carp și Eminescu, deși frumoase prin ele înseși, capătă însă întregul lor preț estetic prin gîndurile și sentimentele lăturalnice pe care trebuie să le evoce, prin orizonturile largi ce deschid, — pe cînd imaginea lui Coșbuc nu conține nimic în afară de sine, e frumoasă prin sine însăși, ca o imagine minunată a frumuseții femeiești. Imaginile lui O. Carp și Eminescu sînt spiritualizate, imaginea lui Coșbuc e materială. Între imaginile lui O. Carp și Eminescu, ca atare, și între ceea ce sînt menite să arate nu e o identitate ; imaginea lui Coșbuc e identică cu ceea ce trebuie să arate. Imaginile lui O. Carp și Eminescu sînt de o sublimitate *romantică*, a lui Coșbuc de o frumusețe plastică, adevărat *clasică*. Aici, în două cuvinte, avem deosebirea între Coșbuc și Eminescu și eminescieni : Coșbuc e un poet clasic — eminescienii sînt romantici *.

În adevăr, ce alta sînt oare toate aceste caractere pe care le-am găsit pînă acum în creația lui Coșbuc : sănătate, hotărîre, seninătate, liniște și echilibru sufletesc, firescul, obiectivismul artistic, zugrăvirea prin imagini concrete, materiale, plastice, identice cu ceea ce trebuie să însemne — ce alta sînt decît caracterele cele mai tipice ale clasicismului ?

Și, pe de altă parte, toate aceste caractere de neliniște, dezechilibru sufletesc, nesiguranță, vag, spiritualizare a imaginilor, simbolizare etc. — ce alta sînt decît semnele tipice ale romantismului ?

Coșbuc rămîne poet clasic pînă și în personificările naturii. S-ar părea că aici avem un procedeu de simbolizare, deci un procedeu romantic. Adevărul însă e altul. La Eminescu *Luceafărul* simbolizează iubirea platonică ; la Dante pantera, leul și lupoaica sînt desfrînarea, ambiția și lăcomia, adică sînt imagini materiale spiritualizate și fiecare trebuie să însemne altceva decît e în adevăr ;

* Am spus de multe ori că clasificările estetice sînt puțin sigure și deci, bineînțeles, că nici aici nu sînt imuabile. *Romantism* și *clasicism* sînt pricepute aici în sensul hegelian. Pentru o pricepere mai clară, rog a consulta articolul meu *Romantism și clasicism* din vol. II de *Sudii critice*. [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 308—327.]

la Coşbuc însă două imagini materiale, concrete se personifică una pe alta — fata frumoasă şi rîul — şi fiecare nu înseamnă altceva decît ceea ce e în adevăr, adică o fată frumoasă şi un rîu frumos de munte — şi fiecare e zugrăvită prin imaginile adevărate şi plastice ale naturii sale exterioare.

Avem în acest articol destule şi prea destule dovezi directe despre clasicismul lui Coşbuc; să aducem aici încă o interesantă dovadă indirectă pe care o găsim în poezia lui *Corbul*.

Tema şi concepţia poeziei e minunată. Hristos pe Golgota, crucificat, se trudeşte să moară; la picioarele lui, Maria, *Mater dolorosa,* îşi frînge mîinile de durere, iar deasupra se roteşte croncănind un corb, simţind deja prada apropiată. Concepţia, tema, e minunată, dar e o temă eminamente romantică şi e uşor de văzut de ce.

Hristos, pentru un om credincios, e D-zeul el însuşi, dar chiar pentru omul cel mai necredincios Hristos nu e, nu poate fi un om ca oricare altul. Hristos a umplut cu numele său istoria omenirii de atîtea secole, atîtea sute de milioane şi miliarde de oameni au ridicat mîinile şi ruga spre el, atîtea mări de lacrimi s-au plîns în numele lui şi atîtea mări de lacrimi au fost uscate în numele lui, atîtea crime îngrozitoare, dar şi atîtea devotamente nemăsurate şi atîta iubire, atîtea mari suferinţe, dar şi atîta mîngîiere nemărginită s-a revărsat asupra lumii în numele lui, încît omul cel mai necredincios nu poate să cugete şi [să] simtă pe Crist decît ca pe un simbol — mai mult: simbolul simbolurilor.

E evident deci că pe Crist nu-l poate trata decît arta romantică; această artă trebuie să deschidă gîndirii şi simţirii acele orizonturi nemărginite pe care le sugerează însuşi numele lui.

Un talentat poet romantic ar fi făcut din concepţia lui Coşbuc o creaţiune sublimă, dar în această creaţiune şi Crist pe cruce şi *Mater dolorosa* şi corbul ar apărea ca simboluri. Coşbuc însă nu e poet romantic, ci clasic, şi de aceea în bună parte poezia nu e reuşită. Începutul poeziei: Crist pe cruce, jos Maria plîngînd, şi deasupra capului crucificatului corbul croncănind, e minunat zugrăvit, căci aici trebuia redată o imagine plastică, şi noi ştim cît e Coşbuc de meşter în redarea imaginilor — dar cînd au trebuit însufleţite, cînd a trebuit să dea

viaţă imaginilor, Coşbuc s-a arătat neputincios şi a prefăcut pe Crist şi Maria în doi oameni, într-un crucificat şi o mamă plîngînd, oarecare.

Maria voieşte să gonească pe corb, iar Crist privind:

Spre mă-sa, şi cu glasul frînt
A zis: „Ştia el de ce vine!
O, lasă-l, mamă, lîngă mine! —
Că de-nsetat şi-aprins ce sînt,
Cum face el din aripi vînt
Îmi face, mamă, bine!"

Ce mic e Crist aici! În loc de rugă spre cer pentru călăii săi, Crist se plînge că e aprins de sete. Şi mai ales aceste cuvinte: „mă-sa", repetarea cuvîntului „mamă", atît de duioase în gura fetelor din Năsăud, [sînt] atît de nepotrivite aici! Ele stabilesc imediat un raport de rudenie obişnuită între un fiu oarecare şi mă-sa, îl prefac pe Crist în om şi sună astfel tot aşa de fals ca şi cum ar vorbi Crist de văru-său sau cumnatu-său. Într-un cuvînt, în poezia lui Coşbuc vedem un om crucificat, noi nu vedem şi nu simţim pe *Crist*.

Defectul poeziei e evident: e o temă eminamente romantică tratată în sensul clasic, pentru că Coşbuc e poet clasic.

Astfel lesne se explică şi iubirea lui pentru poeţii clasici şi munca mare ce depune pentru a-i traduce în româneşte: e o înrudire sufletească.

*

Tot ce am arătat pînă acum mă dispensează să vorbesc mai mult asupra formei lui Coşbuc; cîteva cuvinte însă sînt încă necesare.

Coşbuc scrie o adevărată şi curată limbă românească; în privinţa aceasta e poate cel mai român din poeţii noştri. Dar tot această limbă îi creează o dificultate deosebită, pentru că limba poporului e mai săracă decît a claselor culte. Acestea din urmă, creîndu-şi un şir întreg de trebuinţe noi, apropiindu-şi ideile noi, au creat şi cuvinte pentru exprimarea lor, de aceea evident că limba claselor culte va fi mai bogată şi va deveni un instrument de expresiune poetică mai rafinat.

Coşbuc nu întrebuinţează acest instrument, el cîntă din instrumentul mai sărac, dar de multe ori mai fru-

mos, al poporului de la țară și lipsa de bogăție a acestuia o compensează printr-o măiastră mînuire.

Pentru împuternicirea expresiunei unui sentiment, lipsindu-i adjective alese, puternice — pentru că lipsesc în limba poporului —, Coșbuc întrebuințează repetarea aceluiași cuvînt sau propoziție și ajunge astfel la efecte admirabile. Iată, spre pildă, două versuri din *Fata morarului,* în care de trei ori se repetă cuvîntul „dormi" și de două ori „mamă" :

„Dormi, mamă, dormi, draga mea mamă,
Să nu întrebi de ce nu dorm eu".

Ori iată patru versuri din *Cîntecul fusului,* unde repetarea mereu a cuvîntului „plîng" ne sugerează și nouă plînsul :

Tot plîng ca o nebună
Și perna-n braț o strîng
Și plîng, că nu mă vede
Măicuță-mea că plîng.

O altă particularitate a limbii poetice a lui Coșbuc e întrebuințarea și repetarea deasă a conjuncției „și". Toți poeții noștri luați la un loc n-au întrebuințat de atîtea ori pe acest „și" cît Coșbuc. El îl întrebuințează ca în Biblie și cu același folos stilistic.

Un mare efect produce Coșbuc prin repetarea aceluiași cuvînt sau aceleiași propoziții la începutul cîtorva versuri succesive. Astfel sînt versurile din *Dragoste învrăjbită :*

Și-i venea să țipe ca dintr-o pădure
Și-i venea să urle ca din foc, să-njure
Și-i venea să plece, noapte cum era.

Aici sentimentele din versurile următoare sînt foarte mult împuternicite prin cele din versurile premergătoare, mulțumită repetării lui „și", și mai ales repetării întregii propoziții „și-i venea". Cîteodată, nemulțumit cu repetarea cuvîntului și cu repetarea lui la începutul fiecărui vers, Coșbuc desface versul în două părți simetrice și repetă cuvîntul în fiecare parte de vers, și prin acest procedeu, care ar părea la prima vedere imposibil și ab-

surd, ajunge la efecte minunate, dînd exprimării sentimentelor o energie extraordinară. Astfel, în versurile care trebuie să zugrăvească durerea mamei lui Fulger :

N-ai glas de vifor să jelești,
N-ai mîni de fier, ca fier să frîngi,
N-ai mări de lacrimi, mări să plîngi.

Uneori Coșbuc întrebuințează toate aceste procedeuri în aceleași versuri ; astfel sînt următoarele :

De mori tîrziu ori mori curînd,
De mori sătul ori mori flămînd.

Aici repetarea aceleiași propoziții la începutul versului și apoi la fiecare jumătate de vers, repetarea de patru ori în două versuri consecutive a verbului *mori* și accentul căzînd pe acest *mori* dau așa tărie versurilor că par a fi turnate în bronz.

Dar puterea adevărat uimitoare în mînuirea limbii românești o arată Coșbuc în construcția strofei. Strofa lui e variată, capricioasă — cîteodată un adevărat mozaic. Nici un poet român nu poate să se compare în această privință cu Coșbuc. Simțind sărăcia limbii, el o mlădiază, o tortureză aproape în strofă, compensînd prin această mlădiere lipsa de bogăție. Strofa obișnuită de patru versuri e aproape necunoscută lui Coșbuc. Strofele lui sînt de 6, 8, 10, 11 sau chiar 16 versuri (în *Mînioasă).* Rime bogate, dar modul cum rimează versurile între ele e și mai bogat și variat. Aceeași măiestrie arată Coșbuc în ritm, care e un element atît de important, deoarece exprimă în parte tremurarea ritmică a sentimentului. Cu instinct de adevărat poet, el simte totdeauna ritmul care-i trebuie pentru exprimarea unei anumite stări sufletești. Ca pildă să luăm strofa din poema *Recrutul :*

Eu o las în sama ta,
Am să plec ! Și parcă-mi moare,
Inima se rupe-n mine !
Nu de voi, tu știi de cine !
Și mă doare
De-aș țipa.

Cum vedeți, strofa e de 6 versuri. Întîiul rimează cu al șaselea, al doilea cu al cincilea, al treilea cu al pa-

trulea. Versurile încep lungi, de 7, 8 și 9 silabe, versul al cincilea are patru și cel din urmă trei.

Și ce admirabil se potrivește acest ritm și această strofă pentru exprimarea stării sufletești a recrutului! El începe să povestească, și ca orice început e mai liniștit, de aceea și versurile sînt mai lungi; dar la sfîrșit el spune tot gîndul, tot chinul lui și versul cade la patru și la trei silabe și sfîrșește cu un țipăt de durere. Poetul, scurtînd versurile din urmă, voiește să dea parcă sărmanului om chinuit putința să-și mai revină în sine, să mai prindă răsuflare ca să-și poată urma povestirea. Și această strofă, care pare atît de complicată, se citește ușor, ca proza.

Tot așa de caracteristică e strofa din *Noi vrem pămînt!* Strofa e mare de zece versuri; fiecare vers de 8 și 9 silabe. E mare strofa, că doar în ea trebuie să fie exprimate sentimente adînci, clocotind de ură, de nădejde, de sete nepotolită a unui neam întreg; dar la urmă, cînd poporul își spune tot focul, versul cade la patru silabe, un strigăt repetat la finele fiecărei strofe, un strigăt de durere, amenințare, afirmare a unei cereri hotărîte: „Noi vrem pămînt!".

Se pare uneori că Coșbuc vrea să dea adevărate reprezentații de *tour de force* în construcția strofelor.

Poetul nostru pare a zice: Voiți? O să vă construiesc următoarea strofă de nouă versuri: întîiul, al patrulea și al șaptelea de 8 silabe; al treilea, al șaselea și al nouălea de 9 silabe; al doilea, al cincilea și al optulea de 3 silabe. În privința rimelor, apoi întîiul, al treilea și al patrulea vor rima între ele; cele trei versuri de cîte 3 silabe vor rima și între ele și cu versul al șaselea de 9 silabe — în sfîrșit al șaptelea și al nouălea vor rima între ele. Mai mult încă: al doilea și al cincilea vers, de 3 silabe, vor forma același cuvînt sau propoziție, iar în versul al șaptelea, de 8 silabe, se va repeta același cuvînt sau propoziție de trei ori. Și Coșbuc se ține de cuvînt și scrie în felul acesta o poezie de opt strofe, *La pîrău*:

Venea pe deal, voios cîntînd
Flăcăul;
Pe-un umăr coasa legănînd
Venea fără de nici un gînd
Flăcăul.

Dar iată-n drum îl află răul,
În drum, în drum, dar ce-i în drum?
Pîrăul —
Așa de lat și chiar acum.

Și pîrîul e adevărată pacoste, pentru că-l desparte de o fată pe care a zărit-o el dincolo.

În chemările ademenitoare ale flăcăului și în răspunsurile fetei, pînă ce ademenită trece pîrîul, consistă toată poezia.

„Dar ești departe, dragă, hai!"
„Ba bine,
Atunci rămîi pe unde stai!"
„Ce rea mai ești! Ce suflet ai!"
Ba bine!
Ca să n-o creadă rea, ea vine.
„Te temi, te temi! Parcă te temi
De mine!"
„Ba nu! Dar pentru ce mă chemi?"

Toată poezia e tot așa de naturală și nici o sforțare nu se observă în construcția strofei; ea se citește ca proza, decît aici la naturalul prozei se mai adaugă împuternicirea sentimentului prin ritm și muzica rimei.

Ar mai fi poate de spus aici cîteva cuvinte asupra unor neajunsuri ale formei lui Coșbuc. Sînt la el cîteva rime slabe, cîteva greșeli de ritm — dar aceste greșeli le las în seama acelora care cred că a găsi aceste neajunsuri înseamnă a face critică. Coșbuc are, de asemenea, cîteva mici poezii slabe, fără nici o însemnătate — mai ales cele imitate. Nu e un poet la care să nu se găsească încercări. Poeziile slabe nu le-am relevat, pentru că ele nu dau deloc măsura talentului, nici explicarea personalității și creațiunei lui Coșbuc — și noi aici tocmai aceasta am căutat să facem, nu să judecăm creația lui Coșbuc după înțelesul juridic al acestui cuvînt.

I s-a făcut o imputare mai serioasă, care privește în parte întreaga lui creațiune, și anume că la el predomină stilul narativ, povestitor, că sînt prea multe lungimi în exprimarea unui sentiment, astfel că acțiunea lîncezește, pierde din putere.

Dacă cititorii însă mi-au citit cu atenție articolele precedente și cel prezent, atunci vor pricepe ușor că astă imputare, chiar întrucît e adevărată, nu zice nimic

împotriva creației lui Coșbuc. Predominarea elementului narativ, epic și descriptiv asupra celui liric e însuși caracterul intim al creațiunei lui. Pe de altă parte, relativ prea multe lungimi sînt iarăși în caracterul acestei creațiuni. Se înțelege că Coșbuc n-are stilul concentrat al lui Eminescu, O. Carp sau Caragiale din *Păcat*, dar a cere aceasta ar fi tot așa de absurd ca și cum ar cere cineva unui poet *romantic* să aibă un stil *clasic* sau invers.

Cîte lungimi de acestea [sînt] în Homer și de cîte ori lîncezește și la el acțiunea ! Îmi închipui ce ar fi rămas din bietul Homer de-ar fi fost dat, spre îndreptare, unui scriitor modern cu stil telegrafic.

Concentrarea expresiunei sentimentului și a acțiunii repet că nu e în caracterul creațiunei lui Coșbuc. Pe de altă parte, unele lungimi se explică prin însuși caracterul țărănimii românești. Țăranul gîndește mai încet ca orășanul, și gîndurile și sentimentele și le exprimă mai pe-ndelete. Și Coșbuc aici, ca în toate, nu imită poporul român, ci, exprimînd felul său propriu de gîndire și simțire, exprimă felul de a gîndi și a simți al acestuia.

Dacă predominarea elementului narativ și lungimile prea mari în descripțiuni și exprimarea sentimentelor e un defect — apoi prin acest defect, ca și prin calitățile sale, Coșbuc rămîne ceea ce este, *poetul țărănimii*, cel mai mare poet al țărănimii române.

*

Dar Coșbuc n-a rămas poetul țăran pur, numai poet-țăran. Influențe străine vieții satului au adăugat alte caractere creațiunei lui sau au modificat chiar întrucîtva pe cele vechi. Cînd acum trei ani am început să deslușesc aceste caractere noi în creațiunea lui Coșbuc, am făcut-o după cîte o notă răzleață ; acum, după apariția volumului *Fire de tort* notele s-au înmulțit, s-au prefăcut într-un cînt întreg, și acest cînt e clar și caracteristic. Acum nu mai avem numai *Mama* și cîteva versuri din *Moartea lui Fulger*, dar e *Ideal*, *Din adîncimi*, *La Paști*, *Fragment*, *Sub patrafir*, *Doina*, și, mai ales, *Pe deal*.

Toate condițiile influențătoare asupra temperamentului lui Coșbuc și străine vieții satului s-ar putea împărți în trei categorii.

Mai întîi sînt influențe culturale. Cultura superioară a poetului, lărgindu-i mult orizontul intelectual, ridicîndu-l mult deasupra nivelului poporului, nu putea să nu aibă o influență asupra creațiunei lui Coșbuc, mai cu seamă asupra fondului ei intelectual și ideal.

Pe urmă e viața de student de la Universitatea din Cluj, viață orășănească, deosebită de viața de la sat. Această viață, prin influențele ei zilnice, a trebuit și mai mult să atingă însăși viața afectivă a poetului, deci și creațiunea lui, a trebuit cîte puțin să-l înstrăineze de viața satului, să-l facă s-o vadă prin prisma orășănească.

Aceste influențe în Cluj, după cum am arătat în alt articol, au fost și trebuiau să fie puțin hotărîtoare, ele au devenit însă atare în România liberă, mai ales în București ; această din urmă viață a trebuit să influențeze mult temperamentul poetic și deci creațiunea poetică a lui Coșbuc. Cît de mult a fost afectat el de această viață nouă, atît de deosebită de cea sătească și năsăudeană, se vede din poezia : *Ah, cît ești de frumoasă, doamnă !*

Noi am văzut deja cu cîtă delicatețe, grație, duioșie și iubire zugrăvește Coșbuc dragostea fetelor de la sat — o delicatețe și grație care culminează în minunata poezioară *Subțirica din vecini*. În orașul civilizat, poetul a găsit relațiuni de dragoste mult deosebite de cele de la sat, și ce dezgust i-au insuflat aceste relații noi de dragoste se poate vedea din o poezie pusă între *Cîntece* și care sfîrșește cu următoarele două strofe caracteristice :

Tu mă omori cu ochii nobili,
Răceala ta m-a fermecat,
La foșnetul cel cald al rochii
Dintr-un copil mă simt bărbat.

Și-atunci cînd rîzi aristocratic
Cu vecinicul tău mon-ami,
Ah, nu-nțelegi, sublimă doamnă,
Cu cît plaisir *te-aș pălmui !*

Cît de profund trebuie să-l afecteze pe delicatul poet al *Subțiricăi din vecini* noile relații de dragoste, manierismul, rafinarea, spoiala lor — ca să ajungă el la o expresiune de sentiment atît de trivială și de brutală.

Personalitatea unui poet se exprimă însă, mai ales, prin erotica lui.

Se va obiecta poate că aici se vede tocmai revolta poetului împotriva noilor condiţii de viaţă, deci el rămîne tot poet ţăran.

Se-nţelege că, prin revolta lui împotriva noilor condiţii de viaţă, Coşbuc e şi va rămîne poet ţăran, dar a te revolta împotriva unei vieţi înseamnă a nu te împăca cu ea, dar nu înseamnă deloc a te sustrage influenţelor ei — dimpotrivă, cu cît cineva se revoltă mai tare împotriva unui anume fel de viaţă, cu atîta, evident, ea îl afectează mai mult şi îl influenţează mai mult într-un sens pozitiv sau negativ.

A înţelege acea parte a operei lui Coşbuc care e creată sub influenţa condiţiunilor mai sus arătate înseamnă nu numai a pricepe mai bine totalitatea creaţiunei lui şi deci pe însuşi poetul, dar înseamnă a pătrunde întru cîtva chiar în viitorul creaţiunei poetului nostru. Iată de ce ne vom ocupa mai mult de această parte a poeziilor lui.

Vom începe cu poema *Ideal.*

Tema e următoarea. O fată de împărat întîlneşte la fîntînă un tînăr călător, fiu de crai, căruia îi dă de băut din cana sa. Fata se îndrăgeşte de tînărul călător, şi acesta îi lasă cuvînt să-l aştepte — că vine el odată s-o ia de nevastă. Fata aşteaptă luni şi ani ; a îmbătrînit aşteptînd şi moare bătrînă cu speranţa c-o să-l vadă în lumea cealaltă. Poema are toate calităţile acelora pe care le-am analizat deja — aceleaşi imagini de o simplicitate şi frumuseţe clasică, aceeaşi duioşie şi graţie în zugrăvirea simţămîntului de dragoste tînără, aceeaşi energie în zugrăvirea unui simţămînt puternic, persistent. A o analiza, dar, ar fi a repeta cele spuse mai sus. Numai în treacăt însă, vom cita o strofă atît de caracteristică pentru Coşbuc :

Treceau drumeţi pe lîngă ea,
Şoptind, dar dînsa nu-i vedea.
Treceau şi zilele zburînd,
Treceau şi luni, treceau pe rînd,
Treceau şi ani, ei nu-i trecea
Răbdarea aşteptînd.

Aici, prin repetarea verbului „treceau" la începutul fiecărui vers şi de două ori în cele două penultime versuri ; prin repetarea lui „şi", şi prin întrebuinţarea cuvintelor : zile, luni, ani în trei versuri consecutive ni se sugerează aproape senzaţia fizică a curgerii necontenite şi nesfîrşite a vremii. Această poemă, atît de asemănătoare cu celelalte, are şi elemente străine, care se arată mai ales în cele două strofe din urmă. Iată, spre pildă, ultima strofă :

A ta e mergerea mereu
Spre ţintă — drum îngust şi greu —
Dar ţinta niciodată nu-i
A ta ! Şi-n gînd tu tot ce-ţi pui
E numai vis, căci Dumnezeu
Te poartă-n voia lui !

Dacă mai adăugăm cuvintele din penultima strofă : „Ah, omule, eşti înşelat în toate cîte crezi", atunci avem aici deja o filozofie pesimistă bine pronunţată. Viaţa, cu toate scopurile sale mari sau mici, e numai un vis, o alergare după scop, o himeră, şi omul e numai un instrument orb în mîna unei puteri nevăzute care e Dumnezeu, dar nu Dumnezeul poporului, pentru că „eşti înşelat în toate cîte crezi !". Şi această alergare zadarnică după scopuri omeneşti, deşertăciunea vieţii, e redată în poem printr-o imagine, pe cît de dureroasă, pe atîta de amar batjocoritoare ; e imaginea fetei de împărat, care, îmbătrînită, proptindu-se în cîrji, aşteaptă încă pe iubitul său mire. Dar afară de filozofia tristă şi atît de neobişnuită lui Coşbuc, care se degajă din această poemă, e şi un nou procedeu artistic aici, tot aşa de neobişnuit.

În adevăr, întreaga poemă *Ideal* — cu imaginea ei concretă centrală : o fată ce toată viaţa aşteaptă în zadar pe iubitul său — trebuie să simbolizeze alergarea veşnică a omenirii după ideal, pe care niciodată nu poate să-l atingă. Aici deci imaginea concretă simbolizează o idee abstractă — şi una din cele mai abstracte ; alergarea după ideal. Această filozofie şi acest procedeu artistic, cum am văzut, sînt caracteristice pentru creaţia romantică, nu clasică, sînt deci caractere noi în creaţiunea poetului nostru ţăran.

Tot un sens abstract, simbolic, se degajă din poezia *Din adîncimi.*

În adîncimi fără de margini, sorii gem soarta lor că trebuie să stea în veci pe loc și invidiază steaua care trece mereu prin spații :

Dar nu știau că steaua-n treacăt !
Își plînge-amarul ei noroc
Că, de-obosită, pismuiește
Pe cei ce stau etern în loc.

În aceste poezii sînt manifestate caractere noi în ce privește partea *intelectuală* a creației poetice, partea cea mai superioară, dar și cea mai superficială și mai schimbăcioasă din organizația psihică a omului.

În poeziile *La Paști, Fragment, Sub patrafir* se vede influențată partea *afectivă*, mai inferioară, dar mai adîncă din organizația psihică a omului și de aceea mai rezistentă, mai puțin schimbăcioasă. În *La Paști* e zugrăvită sărbătoarea Paștilor, învierea lui Hristos și învierea naturii — și ce frumos ; mai *rafinat* de frumos ca oricînd, dar în toată poezia se simte atîta tristețe, [atîta] melancolie !

Sînt Paștile din sat, văzute din depărtare, de la oraș — și această depărtare, această *nostalgie a satului*, imprimă întregii poezii caracterul ei de adîncă melancolie, și poezia sfîrșește cu lacrimi :

Sunt Paștile ! Nu plînge, mamă !

Aceleași sentimente de tristețe și melancolie se simt în minunata poezie intitulată *Fragment*.

E iarăși satul și reminiscențele din viața copilărească. E iarăși nostalgia vieții trecute. Poezia sfîrșește cu două versuri de adîncă durere, adresate mamei poetului :

Iar azi tu plîngi într-una... Ori poate-așa cred eu,
Căci azi tu-mi ești departe, și tu și Dumnezeu !

În poezia *Sub patrafir* e caracteristic însuși gîndul morții, care începe să-l preocupe pe poet. Sub un ton glumeț și indiferent de spovedanie se simt lacrimi — și contrastul între tonul glumeț și seriozitatea adîncă ce o ascunde formează una din atracțiile acestei poezii.

În creațiile acestea din urmă, afară de tristețea și melancolia personală neobișnuită poetului, începe să se manifeste încă un nou caracter important, și anume acela pe care l-am numit noi subiectivism artistic : poetul care în toată creația sa țărănească n-a pomenit un cuvînt despre personalitatea sa, începe acum să vorbească despre *sine*, despre durerile sale proprii.

În privința acestui subiectivism, organismul nostru sufletesc se aseamănă mult cu organismul nostru corporal sau cu membrele acestui organism. Cînd sîntem normali, sănătoși, noi nu ne preocupăm deloc de organele corpului nostru, nu le simțim, parcă n-ar fi existînd, și numai suferința unui organ ne face să-l simțim, să ne preocupăm de el.

Astfel și poetul sănătos, normal, senin, nu se prea ocupă de propriul său suflet, e obiectivist, impersonal, și numai afectarea adîncă și dureroasă îl preface pe poet în *subiectivist-personal*, care se ocupă și vorbește de propria sa personalitate sufletească și morală.

Toate aceste caractere noi se manifestă cu o putere deosebită în două capodopere ale lui Coșbuc, în *Doina* și în *Mama*.

Am spus deja că în *Doina* poetul-țăran a deslușit adevăratul și realul înțeles al rapsodiei române, dar acest înțeles e prea exclusiv trist. Se înțelege, însăși doina poporului e foarte tristă, tristă ca însăși istoria și viața țărănimii române, a căror expresie muzicală e doina. Dar, oricît de nemîngîiată a fost viața țărănimii, ea n-a fost exclusiv tristă, și în doină sînt și alte note care exprimă nu numai tristețe. Tonul deci prea sumbru din *Doină* se explică prin faptul că ea e văzută cu ochii turburați de lacrimi, simțită cu inima îndurerată a poetului, cu un temperament întrucîtva asemănător cu al eminescienilor. Aceasta e atît de adevărat încît în *Doina* lui Coșbuc sînt versuri foarte asemănătoare cu cele din *Doina* lui O. Carp.

Astfel, O. Carp zice :

Ci neamul nostru-ntreg își cîntă
Durerile de care moare !

iar la Coșbuc :

Că-n versul tău cel jalnic
Vorbește-un neam întreg.

Mai caracteristică e încă ultima strofă din *Doina* lui Coşbuc, unde poetul imploră Doina să nu părăsească neamul românesc :

Rămîi, că ne eşti doamnă
Şi lege-i al tău glas ;
Învaţă-ne să plîngem
C-atît ne-a mai rămas !

Aşadar, doina nu exprimă numai jalea şi durerea trecutului şi prezentului neamului românesc, ci e menită să exprime, şi cu mai mare tărie, şi mai exclusiv, jalea şi durerea viitorului neamului, pentru că durerea şi numai durerea pare a fi partea sortită fatal acestui neam. În aceste versuri, durerea se lărgeşte, se măreşte, devine un *fatum,* dar, cu toate proporţiile mărite, ea nu capătă caracterul epic ca în *Moartea lui Fulger.* Ca un sentiment exprimat prin artă să devină epic, el trebuie să capete proporţii mari, dar şi în aceste proporţii mărite el trebuie să rămînă tot *concret,* plastic, hotărît. Astfel, durerea concretă, mărindu-şi proporţiile pînă întru a căpăta caracterul epic, nu numai că nu pierde din hotărîre şi putere, ci le capătă şi în mai mare grad. La sfîrşitul doinei lui Coşbuc însă, durerea e difuză, vagă ; transpiră din ea atîta nesiguranţă, se simte că, în mod inconştient, poetul generalizează prevederile sale subiective, dureroase, pentru viitorul propriei sale vieţi şi le întinde asupra neamului întreg :

Învaţă-ne să plîngem
C-atît ne-a mai rămas !

Astfel, Coşbuc a desluşit conţinutul adevărat şi real al doinei poporului, dar a tratat acest conţinut, *în parte,* asemănător cu poeţii eminescieni ; în loc de a-l trata în sensul epic, *clasic,* l-a tratat în parte *romantic* *. Zicem *în parte,* pentru că sînt în *Doină* şi strofe unde domină vechiul spirit epic. Aşa că în *Doină* se arată deja două personalităţi poetice deosebite : a poetului ţăran şi a poetului proletar orăşan. În poezia *Mama,* caracterele

* Bineînţeles, nu trebuie uitat sensul pe care-l dăm aici cuvintelor clasic şi romantic.

acestuia din urmă se arată tot aşa de vădit. Iată, spre pildă, primele două magnifice strofe :

În vaduri ape repezi curg
Şi vuiet dau în cale,
Iar plopi în umedul amurg
Doinesc eterna jale.
Pe malul apei se-mpletesc
Cărări ce duc la moară —
Acolo, mamă te zăresc
Pe tine-ntr-o căscioară.

Tu torci. Pe vatra veche ard,
Pocnind din vreme-n vreme,
Trei vreascuri rupte dintr-un gard,
Iar flacăra lor geme ;
Clipeşte-abia din cînd în cînd
Cu stingerea-n bătaie,
Lumini cu umbre-amestecînd
Prin colţuri de odaie.

Aici întîlnim iar *plopii,* vechea noastră cunoştinţă, dar de astă dată ei nu mai cîntă sau plîng, ci *doinesc* şi nu mai plîng jalea *concretă* şi *mărginită* a fetei din *Cîntecul fusului* sau a alteia, ci *doinesc jalea abstractă,* nemărginită, care cu cît cîştigă în imensitate, în vag, cu atîta pierde în claritate, în concret : e *jalea romantică, astă eternă jale,* e un *pendant* la *eterna linişte* a lui Eminescu, la *Aeternitas* a lui O. Carp.

În strofa a doua e redat cu o uimitoare putere, siguranţă şi preciziune concretă, interiorul unei sărmane case ţărăneşti. Stăpîna toarce, vatra e veche, în ea ard vreascuri rupte dintr-un gard — pentru că e atîta sărăcie, lipsă de încălzit ; flacăra geme, de-abia clipeşte, săracă şi ea ca şi locuinţa ţărănească, şi prin unghere se amestecă trist umbre cu lumini, umbra focului ce de-abia arde.

Dar locuinţa aceasta e oare alta decît cea în care a crescut poetul ? S-a schimbat ea oare de cînd a scris poetul *Nunta Zamfirii, La oglindă* şi altele ? Nu, locuinţa nu s-a schimbat, dar s-a schimbat poetul. Pe atunci vatra nu era veche, vreascurile pocneau şi trosneau vesel, umbre şi lumini jucau prin unghere, iar în prag noaptea îl aştepta *Subţirica din vecini.*

Interiorul casei e azi atît de trist pentru că e văzut prin sufletul întristat al poetului ; e atît de melancolic

pentru că e văzut din zgomotul și învălmășeala orașului ; e atît de sărac pentru că e văzut de departe, dintr-un oraș plin de palate luxoase... și așa, într-un fel sau în altul, se arată influențele cele noi în creațiunea poetului țăran.

Din toate poeziile care exprimă întrucîtva noua personalitate a poetului nostru, *Pe deal* e cea mai clară și mai caracteristică. Nu e mai talentată decît celelalte, mai ales decît *Doina* sau *Mama;* dimpotrivă, ca creație artistică le e inferioară, dar e eminamente *subiectivistă*, egoistă. Simțămîntul propriei dureri a crescut așa de mult că nu mai poate fi exprimat ca durere a altora, ci ca proprie durere — și de aceea, în de-a lungul întregii poezii de treizecișiopt de strofe, poetul vorbește numai de el, de propriile sale sentimente. E unica poezie de acest fel în creația lui Coșbuc și de aceea de o neprețuită valoare pentru judecarea personalității psihice și a creațiunei poetului. Ne vom opri dar mai mult asupra analizei ei.

E stranie această poezie la prima vedere. Și nici nu e o singură poezie ; e un agregat de opt poezii mici, numerotate ; și în ele se vorbește de așa de multe lucruri diferite, care par a nu avea nici o legătură, încît e firesc ca criticii lui Coșbuc s-o fi declarat confuză, slabă și incoerentă. Zic e *firesc* pentru că așa-zișii critici ai lui Coșbuc parcă s-au jurat să nu-i priceapă creațiunea — și aceasta deopotrivă : cei care-l înjură, ca și cei care-l laudă.

Să vedem mai de-aproape această poezie. Poetul vine acasă, sau mai bine zis se transportă cu gîndul în satul părintesc. Și aici, stînd „pe deal", se uită poetul la satul de odinioară, la împrejurimile lui, și totul îi pare atît de străin, atît de schimbat. Poteca nu mai e *netedă, dealul e cu spini acum* în loc de flori, nu mai sînt copii s-alerge după cuiburi. Toate s-au schimbat !

Cîte puțin poetul deslușește pe vechii săi prieteni ; iată *ulmul* (poezia a II-a) sub care a stat atîta în copilărie, dar ulmul se uită la dînsul așa străin :

Ce te miri ? Eu viu, fîrtate,
Trist așa și liniștit —
Sunt bătrîn ! M-au obosit
Căile alergate.

Și tot mai mult se deslușește satul de odinioară (poezia a III-a) : nucul din grădină, rîul de pe sub colină, pîraiele, plopii. Sau iată un bun prieten al copilăriei : gardul (poezia a IV-a).

Iată luncile-nainte ;
Gardul țărinii mai sus —
E nebun ! Ah, mi-am adus
Și de ăst aminte.

În copilărie poetul asemăna gardul cu un nebun „care a plecat razna pe cîmpie", și poetul rîdea, făcîndu-i glume.

Dar acuma :

Gardu-n zări rîzînd s-afundă,
Și mă tem a-l mai privi :
Azi sarcastic el ar fi
Gata să-mi răspundă.

Și toate acestea îi aduc poetului în minte întreaga viață de odinioară, atît de simplă, dar veselă și liniștită (poezia a V-a). Fetele merg la culesul murelor, flăcăii pleacă la codru, pădurea-i verde :

Sus senin și jos verdeață

— și poezia a V-a sfîrșește cu următoarea strofă caracteristică :

Mai demult... ah, toate-astea
Mai demult s-au întîmplat —
Să nu-ntrebi ce-a mai urmat
Cînd s-a-nchis povestea !

Da, desigur, toate acestea au fost și nu se vor mai întoarce, aceasta o simte bine poetul. Vremea nici nu oprește, nici nu întoarce cursul ei îndărăt, și, afară de asta, ce ar căuta acum poetul, om cult, cu ideile lărgite de civilizația modernă, cu simțămintele modificate în vîltoarea vieții — ce ar căuta el acum în simplicitatea vieții satului ? Ca ulmul mirat, ca gardul sarcastic, s-ar uita cu toții la el : străini ei lui și el lor ! Oh, da, desigur : „s-a închis povestea" — și pentru totdeauna ! Și simțămîntul dureros că nu mai e întoarcere la viața de

altă dată și simțămîntul trist că trebuie să intre deci iar în vîltoarea vieții moderne îi evocă poetului gîndul morții, *setea liniștei eterne*, care e exprimată în poezia a VI-a.

Dar auzi... ce jalnic cîntă
Clopotele-acum în sat ;
Glasul lor e-ndurerat,
Ruga lor e sfîntă.

. . . .

Îmi părea că după mine
Cîntă ele — și sînt viu !
Doamne, și-mi era-n sicriu
Negrăit de bine !

În culmea durerii și descurajării, poetul caută reazem și îl găsește în darwinismul social (poema a VII-a), în cunoscuta aplicare a legilor naturale ale luptei pentru existență în societate. Se deșteaptă iarăși, un moment, personalitatea de altădată a poetului. Viața e luptă, zice el, unde biruie cei mai tari, dispar cei slabi și astfel natura, prin nedreptate, face selecția necesară : *graurii, poeții cîmpiei, dispar, dar rămîn șoimii.*

Se înțelege că astă teorie, prin care se aplică legile biologice la societate (în treacăt fie zis, atît de la modă acum), chiar dacă ar fi adevărată pe cît e de falsă, totuși n-ar putea să dea reazem unui suflet îndurerat. E ușor de raționat că e drept ca *eu graur, poet-țăran, să fiu mîncat de șoim,* dar a te împăca cu ideea aceasta nu se poate — și poetul, în a VIII-a și cea din urmă poezie, începe prin a se declara învins :

Nu mă plîng ! Îmi pare mie
Uneori că sînt învins,
Sufletul mi-l simt cuprins
De melancolie.

Și gîndul că e *învins* îl face să tresară, să protesteze : că el *plînge,* dar nu *se plînge ;* se-ndoaie dar nu se frînge, și :

Plînsul meu e al tuturor ;
Ce păcat e-ntr-însul ?

Afară de asta :

Iată, suferind, voi da
Șoimului dreptate !

Dar durerea e mai puternică ; ea învinge, și întreaga poezie sfîrșește prin două strofe, care sînt un plîns, o resemnare și o rugă către D-zeu, în mîinile căruia se dă poetul :

Plîng ? Dar lîngă leagăn cîntul
Mamei de-obicei e trist —
O, eternule psalmist,
Mare ți-i cuvîntul !

„De durere, chin mi-e somnul,
Foc și fiere traiul meu,
Dar tu laudă mereu,
Suflete, pe Domnul“.

Se vede că reazemul găsit în teoriile darwiniene e prea șubred, că poetul se întoarce iarăși către *Domnul,* reazemul sufletesc de altădată. Din nenorocire nici acesta nu e mai sigur, căci nu degeaba zice însuși poetul :

Căci azi tu-mi ești departe, și tu și Dumnezeu !

Așadar, în poezia *Pe deal* — cvasiconfuză și incoerentă — avem o desfășurare și o înlănțuire de gîndiri și sentimente pe cît de firească, pe atît de logică. Mai întîi e întoarcerea la locurile părintești, după o lipsă îndelungată și viață zbuciumată — toate par atît de schimbate, străine, triste, mohorîte — cîte puțin însă încep să se deslușească toate locurile și lucrurile cu înțelesul lor de altădată ; acestea, prin asociație de idei, aduc în conștiință și în sentimente întreaga viață simplă, dar senină și veselă de odinioară. La rîndul lor, aceste aduceri-aminte și simțămîntul clar că întoarcerea e imposibilă, că viața aceea e pierdută pentru totdeauna nasc în suflet amărăciunea, descurajarea, dorința de a muri — iar simțămintele de desperare, la rîndul lor, fac pe poet să-și caute un reazem sufletesc, o justificare a vieții fie în teoriile noi, izvorîte din viața pe care a dus-o departe de locurile părintești, fie în filozofia vieții de altădată.

Aici deci, idei și sentimente nasc cu necesitate alte sentimente : înlănțuirea lor e încă o dată firească și logică.

Și același lucru trebuie să spunem despre zugrăvirea și gradația sentimentelor. Poezia începe cu o du-

rere vagă, nedeslușită ; trece la ironie amară, unde durerea e încă înfrînată, reținută bărbătește ; în urmă durerea crește și poezia sfîrșește prin o efuziune lirică și prin lacrimi.

E adevărat că unele faze ale sentimentelor nu sînt redate cu puterea artistică obișnuită lui Coșbuc. Dar însăși aceasta e caracteristic pentru poetul nostru.

Astfel, poezia a V-a trebuie să ne dea tabloul fermecător al vieții trecute, după care plînge poetul. Acest tablou e foarte important în economia poeziei, pentru că nostalgia vieții trecute e sentimentul central care dă naștere și explică toate celelalte. Acest tablou însă e palid, nu e în el nici o imagine puternică de altădată, care să ne sugereze atît senin, frumos și veselie. Și pentru logica poeziei s-ar părea tocmai că ăst tablou al vieții trecute ar trebui să fie deosebit de frumos și vesel, pentru că altmintrelea nu se explică toată durerea după acea viață care e zugrăvită în restul poemei. Această lipsă de logică e aparentă.

În adevăr. Viața trecută nu e atît de frumoasă prin ea însăși, cît prin acele sentimente cu care a fost simțită odinioară. De obicei, la toți oamenii, nostalgia după viața din frageda tinerețe nu e altceva decît nostalgia după propriile sentimente fragede din acea vreme, după propria tinerețe. Pe de altă parte, un om umblat prin lume, cu ideația și sentimentele lărgite de civilizația modernă, nu mai poate simți, ca altădată, frumusețea simplă și sărăcăcioasă a vieții satului. În neputința de a o simți astfel, în neputința deci de a se întoarce la acea viață trecută rezidă în bună parte tragedia sufletească ce se degajă din poezia *Pe deal*. Și e natural că, dacă nu poți simți ca altădată, nici nu poți zugrăvi ca altădată. Acest tablou e deci în concordanță cu tonul și logica întregii poezii — și, dimpotrivă, un tablou prea vesel, degajat, fermecător ar fi fost o notă falsă.

De altmintrelea, *Pe deal* nu e una din cele mai reușite creațiuni ale lui Coșbuc. În exprimarea durerii proprii, el n-a ajuns pe Eminescu ; n-are acea finețe și rafinare ; sentimentele sale le spune uneori prea de-a dreptul, necioplit — cu toate acestea poezia produce o puternică impresie prin sinceritatea sentimentelor și poate

prin faptul că e dureros să vezi plîngînd un copil, dar e grozav să vezi plîngînd un bărbat.

În aceste poezii, care aparțin celei de-a doua faze a dezvoltării poetului, apar deja toate acele caractere pe care le-am văzut la eminescieni : melancolie, descurajare etc.

Analizînd aceste cîteva poezii din urmă, noi am scos numai în relief caracterele noi ale poetului nostru, ceea ce nu înseamnă deloc că au dispărut cele vechi. Aceasta ar fi absurd.

Cum am zis și în articolul trecut asupra lui Coșbuc, o personalitate poetică puternică nu se schimbă așa de ușor, iar o schimbare radicală, absolută, e și mai mare absurditate, și nu numai pentru un poet, dar chiar pentru orice om. Caracterele intelectuale și ideile unui om se schimbă mai ușor, dar nici acestea într-un mod absolut — și fiecare om urmează întrucîtva a conserva un anumit mod de a gîndi ; dar caracterele afective și sentimentale mai adînci și mai înrădăcinate în organismul sufletesc, acelea se schimbă și mai greu, și niciodată cu desăvîrșire — și doar acestea din urmă sînt mai ales acelea care se manifestă într-o personalitate poetică.

În toate poeziile analizate în urmă se manifestă, bineînțeles, iarăși și iarăși personalitatea întîia a poetului. E caracteristică în această privință poezia *Pe deal*, unde, la urmă, în efuziunea cea mai lirică și între lacrimi, apare vechea personalitate în luptă cu cea nouă :

Cînd mă văd în prada sorții
Plîng — eu știu ! dar nu mă plîng !
Mă-ndoiesc, dar nu mă frîng
Gîndurile morții.

Această stăruință de a da însuși plînsului un înțeles deosebit e foarte caracteristică și e foarte dreaptă. Se înțelege că e mare deosebire între plînsul omului, care e numai o manifestare a durerii și deci poate să nu fie deloc o manifestare a slăbiciunii, între plînsul ce nu *se plînge* de nimic și de nimeni, nu cere nimănui nici ajutor, nici compătimire, și între plînsul omului care *se plînge* de tot și de toate, cere reazem și compătimire și care e expresiunea slăbiciunii.

În artă, primul plîns l-au plîns Eschil și Sofocle, pe cel de-al doilea Alfred de Musset și Lenau.

Poetul nostru vrea el însuși să dea plînsului său caracterul întîi, și, în mare parte — dar numai în parte —, are dreptate — și în felul plînsului el rămîne încă poetul țăran.

Și același lucru trebuie să spunem și despre celelalte caractere. Astfel, revolta socială la eminescieni, e, cum am văzut, în mare parte pasivă, e vagă, abstractă, se reduce la revolta împotriva eternei nedreptăți și alte eternități și entități metafizice de acest fel, — la Coșbuc revolta e mai reală, mai concretă, se îndreaptă împotriva adevăratelor și realelor nedreptăți existente în societate, cum e, spre pildă, în *Noi vrem pămînt* ! Astfel că și aici el rămîne încă poet-țăran. E adevărat că în *Doina* și în *Pe deal* această revoltă e deja mai vagă, mai abstractă.

Într-un cuvînt : caracterele noi sufletești, sădite în poet de noile condiții de viață, nu distrug caracterele cele vechi, personalitatea întîia a poetului, ci o modifică, modificîndu-se și ele, la rîndul lor, sub influența acestei personalități vechi, iar creația poetică e și va fi rezultatul acestor combinațiuni sufletești a caracterelor diferite.

În privința acestor combinări sufletești e foarte interesant de comparat poeziile *Ideal, La Paști* și chiar *Pe deal* cu *Mama*.

În cele dintîi, caracterele cele mai noi cu cele mai vechi se combină mecanicește, trăind încă alături unele de altele, aproape o viață independentă. Dacă am scoate din *Ideal* cîteva strofe, cu greu s-ar putea vedea în rest vreun caracter nou ; în *Mama* însă combinarea diferitelor caractere e chimică, ele s-au contopit deja, ca metalele diferite în aliajul aurului : în felul acesta, *Mama* e deja o creație mai unitară — și iată, între altele, de ce pun eu așa de sus această poezie între creațiile lui Coșbuc.

Forma exterioară, de asemenea, s-a schimbat întrucîtva în poeziile din urmă ale lui Coșbuc. Așa, spre pildă, în *Doina* și *Mama* forma e parcă mai rafinată ; în *Pe deal* strofa e numai de patru versuri scurte — o raritate la Coșbuc. Strofa se micșorează, prefăcîndu-se astfel într-un instrument mai fin, mai maleabil, mai mlădios pen-

tru exprimarea schimbăcioaselor și capricioaselor sentimente interne și pentru exprimarea unor idei mai adînci. De altmintrelea, forma s-a schimbat foarte puțin — mult, mult mai puțin ca fondul — și astfel creația lui Coșbuc confirmă legea universală că forma e mai rezistentă ca fondul : *forma supraviețuiește fondului*.

Poetul nostru țăran a trecut deci și trece încă printr-o grea criză sufletească și artistică, ceea ce în mare parte explică de ce poetul a scris așa de grozav de puțin în anii din urmă, de cînd e în România liberă. Viața țărănească el n-o mai poate zugrăvi așa cum a zugrăvit-o. Poetul a gustat din pomul cunoștinței vieții civilizate moderne, orizontul intelectual i s-a lărgit, sentimentele i s-au adîncit, s-au rafinat — el nu poate deci nici să vadă, nici să simtă acea viață ca odinioară și deci nici s-o zugrăvească așa nu [mai] poate.

Acea spontaneitate și frăgezime a sentimentelor, acea naivitate sinceră, veselă și duioasă, acea simplicitate naivă, clasică s-au dus și n-or mai reveni. Dacă poetul ar stărui să creeze în aceeași direcție și în același fel, s-ar simți în creațiunea lui nesinceritatea, nenaturalul.

Pe de altă parte, caracterele noi nu s-au asimilat încă îndeajuns în temperamentul artistic al poetului pentru a se revărsa în formă de manifestare poetică — iată de ce poetul a produs în anii din urmă așa puțin.

Ca din orice criză, și din criza aceasta poetul poate să iasă învingător sau învins : să sperăm că se va întîmpla cazul întîi. Avem cu atît mai mult drept s-o sperăm cu cît în creația poetică a lui Coșbuc din anii din urmă, deși cantitativ așa de mică, găsim totuși capodopere cum e *Doina, Mama, Noi vrem pămînt* !

Și avem dreptul nu numai să sperăm că poetul nostru va ieși învingător, dar, după cele create în anii din urmă, avem dreptul să sperăm că se va ridica la înălțimi poetice tot așa de mari ca și în creația lui pur țărănească.

În creația viitoare a poetului, simplicitatea naivă, adorabilă, de altădată, poate fi înlocuită prin lărgimea și înălțimea de vederi ; naivitatea sinceră, veselă, duioasă prin seriozitatea adîncă a vieții ; spontaneitatea și frăgezimea sentimentelor prin adîncimea și complexitatea lor.

Am văzut deja în cursul acestui articol mai multe exemple de felul cum se dezvoltă și se transformă creațiunea poetului.

Astfel, imaginea duioasă și adorabil de naivă a plopilor care cîntă în cor, după ce unul începe și ceilalți îl urmează, se preface în imaginea plopilor care doinesc eterna jale, o imagine ce cuprinde durerea lumii.

Astfel, prin același procedeu de a repeta același cuvînt la începutul fiecărui vers, procedeu prin care împuternicea imaginile concrete, Coșbuc într-o strofă din *Ideal* ne sugerează imaginea abstractă a curgerii neîncetate a vremii. Și cu aceeași siguranță, cu aceeași preciziune a imaginilor vizuale și auditive cu care poetul într-o singură strofă ne-a dat o horă țărănească, el ne dă interiorul trist și sărac al locuinței țărănești — aproape simbolul sărăciei poporului.

Coșbuc nu va ajunge la acea putere de analiză sufletească, de exprimare a adîncilor patimi omenești la care ajunge Eminescu, dar în această exprimare poate adăuga un element de putere bărbătească, element care lipsește mai ales eminescienilor. Coșbuc nu va ajunge la acea finețe și rafinare de exprimare [a] proprie dureri, dar în schimb poate fi mai altruist, exprimînd prin, și cu propria lui durere, durerea altora, durerea socială.

Coșbuc nu va ajunge pe Eminescu în exprimarea ideilor înalte și abstracte, dar în exprimarea lor poate să introducă mai multă viață concretă și reală. Într-un cuvînt, Coșbuc nu va ajunge pe Eminescu acolo unde e propriul teren al liricii moderne și al lui Eminescu — în crearea *romantică* — dar în această creațiune el poate să introducă elemente clasice pentru că una și alta nu se exclud în mod absolut.

Dar chiar dacă ar fi așa, chiar dacă crearea romantică și clasică s-ar exclude una pe alta ca două antiteze, e posibilă o sinteză superioară, o creațiune artistică care să nu fie nici una, nici alta, dar să conțină totuși într-o armonie superioară calitățile și ale unuia și ale altuia.

Acesta e idealul spre care trebuie să meargă Coșbuc. Cu ce folos ar merge pe acest drum și la ce anume înălțimi poetice ar putea să se ridice — aceasta, bineînțeles, scapă prevederilor criticii.

ALTE

STUDII ȘI ARTICOLE

DE ESTETICĂ ȘI CRITICĂ LITERARĂ

„CARAGIALE FLUIERAT"[19]

Nu de mult a apărut o broşură intitulată *Caragiale fluierat*, de d-nii Stemi * şi Niger **. Autorii acestei broşuri se năpustesc asupra celora care au avut cutezanţă ca să critice cea de pe urmă lucrare a d-lui Caragiale, *D-ale carnavalului*.

Între urgisiţii onor d-nii Niger şi Stemi — şi trebuie să spunem că sînt foarte solizi de vreme ce se pun doi ca să scrie 16 pagini —, între urgisiţii d-lor sîntem şi noi, socialiştii de la *Drepturile omului*.

Explicînd motivele (şi trebuie să recunoaştem că autorii acestei broşuri sînt foarte pătrunzători de vreme ce pot să descopere motivele tuturora împreună şi ale fiecăruia în parte) care au făcut pe cea mai mare parte a publicului şi a ziaristicii ca să critice lucrarea din urmă a d-lui Caragiale, d-nii Stemi şi Niger ajung şi la socialişti, care au criticat piesa d-lui Caragiale din următoarele motive :

„Alţii, pretinşi socialişti — trebuie să avem şi noi socialiştii noştri —, văzînd că pana lui Caragiale nu slujeşte de fel utopiilor lor, cu toate că se silesc din răsputeri a face din Zola un scriitor socialist, au găsit ocaziunea bine nimerită spre a-i trece condeiul pe sub nas, ţinînd ison confratelui din strada Regală".

D-nii Stemi şi Niger nu pot, pesemne, pricepe ca cineva să fie obiectiv într-o critică literară, să nu aibă

* [Ştefan Mihăilescu.]
** [Nicolae Rădulescu-Niger.]

vreun motiv ascuns, şi de aceea, văzînd că unii îl înjurau pe d-l Caragiale din invidie, alţii din interes, alţii fiindcă nu au putut căpăta ei premiul dat comediei *D-ale carnavalului* [20], ajungînd la noi şi văzînd că ar fi prea stupid de a ne bănui de aceste motive, găsesc un motiv *sui generis* : Am criticat pe Caragiale fiindcă nu slujeşte cu pana sa utopiile socialiste ! Noi vom dovedi imediat d-lor Stemi şi Niger cît de mult sînt în eroare. Nu putem să avem motivul dat de apărătorii d-lui Caragiale pentru cuvîntul că pana autorului *Nopţii furtunoase* ne slujeşte cu adevărat.

Şi iată pentru ce. Vom căuta să fim cît mai înţeleşi, ca să ne poată pricepe chiar şi onor. d-nii Stemi şi Niger.

Lucrarea socialiştilor se împarte în două părţi : una, critica societăţii de azi, critica aşezămintelor ei politico-sociale, a vieţii familiale, dovedirea a cît de stupidă şi vicioasă este viaţa claselor stăpînitoare. Aceasta este partea negativă, critică, a lucrării noastre.

A doua parte este arătarea acelor baze politico-sociale, familiale etc. care se dezvoltă în sînul societăţii de azi şi care vor sluji ca temelie unei forme sociale cu mult mai superioare aceleia actuale.

Din punctul de vedere al criticii, al părţii negative, literatura este unul din cei mai puternici aliaţi ai noştri. Dîndu-ne icoana societăţii de azi, a aspiraţiunilor, patimilor, viciilor ce o frămîntă, literatura arată tocmai aceea ce ne silim şi noi să arătăm, adică cît de stupidă şi vicioasă, cît de bolnăvicioasă este societatea în care trăim. Aceasta, bineînţeles, nu este unica menire a literaturii, ci numai o parte din menirea ei. Şi cînd zicem *literatură* vorbim în adevăr de ea, nu de mîzgălitorii de hîrtie, care tocesc literele şi maşinile tipografice, în paguba omenirii.

După aceasta să ne întoarcem la d-l Caragiale şi să ne oprim puţin la comedia sa : *Scrisoarea pierdută*. În ea, d-l Caragiale ne dă o credincioasă şi talentoasă icoană a vieţii noastre politice. Şi ce icoană !

Putem să rîdem văzînd piesa, dar venind acasă şi cugetînd asupra ei, ori recitind comedia în *Convorbirile literare*, nu ne mai vine a rîde, ci a plînge, a striga de durere, încleştînd dinţii şi strîngînd pumnii cu furie înaintea acestei icoane credincioase a claselor stăpînitoare.

Priviţi realitatea scandaloasă a lucrurilor : prefectul care alege pe deputaţi, care aresteazā pe cetăţeni pentru a da de urma unui bilet de amor rătăcit, iată ibovnica prefectului care guvernează tot judeţul şi care face alegerile, iată stupidul Trahanache, prost ca o cizmă, părintele judeţului şi reprezentantul marilor proprietari. Vine apoi plastograful Caţavencu, şarlatanii Farfuridi şi Brînzovenescu, poliţaiul model Ghiţă şi, în fine, idiotul Dandanache, iată înaintea noastră pe toţi reprezentanţii claselor stăpînitoare, iată-i pe toţi aceia care refuzau poporului votul universal sub cuvînt că el nu este destul de luminat. Şi înaintea acestui tablou dezgustător e potrivită întrebarea d-lor Stemi şi Niger : „Dar de ce n-am rîde plîngînd în acelaşi timp ?“ Şi în faţa acestei privelişti pe care ne-o dă d-l Caragiale, la această întrebare am putea să răspundem cu regretatul nostru prieten Saphir :

Ba să plîngă cine poate
Cu iubire a mai scoate
Lacrămi de mărgăritar,
Şi să rîdă numai cine
A băut oftînd ca mine
Al decepţiei pahar !

Credem că pînă şi d-nii Stemi şi Niger au putut pricepe acuma în ce chip şi cît de mult ne poate sluji pana lui Caragiale. — Zugrăvindu-ne viaţa de azi, d-sa cu atît mai mult ne va sluji, cu cît va pune mai mult talent în aceasta, cu cît se va apropia mai mult de realitate, cu cît, cum zic d-nii Niger şi Stemi, va înfige unghiile operatorului în carne vie. — Şi d-nul Caragiale va servi cauza noastră, fie oricît de reacţionar ar fi. Ne va sluji *volens-nolens*.

Desigur că d-l Niger et comp. „fac nişte capete imposibile“, cum zic francezii. Ei bine, trebuie „d-lor să se întrebe, dacă nu e acest motiv, dacă cei de la *Drepturile omului* sînt pentru realism în literatură, dacă scrierile lui Caragiale îi slujesc, care să fie cauza criticii ce dînşii fac comediei *D-ale carnavalului* ?“

Nedumerirea d-lor Stemi et comp. vine de acolo că nu pot să priceapă, bieţii oameni, că poate să existe o critică obiectivă, nepărtinitoare, fără un interes ascuns.

Iată cauzele pentru care au criticat lucrarea d-lui Caragiale.

D-sa, în prima sa lucrare, *O noapte furtunoasă*, se ocupă de viața de mahala. Autorii broșurii de care vorbim ne spun că sînt mulți care reproșează lui Caragiale că de ce nu a luat tipuri din buduare și saloane. Dacă d-l Stemi și celălalt nu inventează protivnici pentru a-i putea mai ușor combate, atuncea aceia care au făcut o asemenea imputare d-lui Caragiale desigur că au comis o piramidală prostie.

Mai întîi, autorul descrie și trebuie să descrie acel strat al societății pe care mai bine îl cunoaște. Apoi de la 1848 încoace, mahalaua a început să capete din ce în ce mai multă însemnătate în viața noastră socială. E trebuincios dar de cunoscut ideile, credințele, moravurile acestei mahalale. D-l Caragiale, în *Noaptea furtunoasă*, ridică un colț al vălului care acoperea lumii această viață mahalagească. D-sa este cel dintîi care a îndrăznit să o aducă pe scena teatrului nostru, și aici, în adevăr, a trebuit și merit și curaj. Am zis că d-sa a ridicat un colț al vălului și de aceea așteptam ca în alte comedii acest văl să fie și mai mult ridicat, pînă cînd realitatea se va arăta în goliciunea ei. Gîndeam că în alte comedii ni se va da o icoană desăvîrșită a mahalalei, aprofundarea psihică a locuitorilor ei, unicul lucru care lipsește întrucîtva frumoasei sale comedii *Noaptea furtunoasă*.

Așteptarea noastră a fost însă înșelată. În *D-ale carnavalului*, d-l Caragiale nu ne dă deloc icoana fidelă a mahalalei, cade în farsă, ne dă un vodevil francez localizat, cu multă acțiune, cu vorbe de spirit, dar cu o aproape completă lipsă de zugrăvire psihică a stratului societății adus pe scenă. Din cauza alergării după vorbe de spirit care să facă pe public să rîdă, autorul cade în exagerațiuni neînțelese și în imposibilități. „Voiați poate ca să auziți pe d. Pampon și pe m-me Mița Baston vorbind frumos și poetic ?“ — ne întreabă d-nii Stemi și Niger. Desigur că nu, și este foarte natural ca Mița să-i scrie lui Nae „vino... să-i tragem un chef !“ ori să ceară „miș-maș“ etc. Dar cum se potrivește miș-mașul cu monoloagele uimitoare din scena a IX-a, actul I : „Ai uitat că sînt fiică din popor și că sînt violentă ? Ai uitat că sînt republicană, că în vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februarie (*formidabil*), ai uitat că sînt ploieșteancă ! ?“...

În actul al II-lea, tot aceeași Mița Baston, care cere „miș-maș“ și care scrie lui Nae „vino.. să-i tragem un chef !“, face următorul jurămînt :

„Dumnezeule ! Jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe statuia Libertății din Ploiești“.

Dar sticluța cu vitriol ? Ce este aceasta ? Intrat-a vitriolul în moravurile noastre ? Să presupunem că Mița Baston putea să se serve de acest instrument de răzbunare, dar numai în momente de pasiune, căci femeile ca Mița au și ele pasiunile lor. În *D-ale carnavalului*, acest act însă se întîmplă jucîndu-se, rîzînd. Și după „vitriolizarea“ catindatului, tot aceeași Mița Baston care se credea *tradusă* în loc de *trădată*, care zice *fidea* în loc de *fidelă*, tot acea Mița ne vorbește în chipul următor :

„O să mă dea la jurați... Ți se va ierta mult, căci ai iubit mult ; mi se va ierta mult, pentru că jurații sînt din popor, nu sînt tirani, n-au obiceiul să condamne“.

Ce sînt toate acestea decît exagerațiuni ridicole, scrise cu o îndoită țintă : mai întîi de a-și arăta ideile sale conservatoare și a ridiculiza frazele democratice, iar pe de altă parte pentru ca să capete aplauzele galeriei ? Dar bătăile cu care este plină comedia ce sînt altceva decît concesiuni făcute publicului ignorant, care admiră bătăile clovnilor de la circ ? Nu din acest punct de vedere trebuie să scrie *un artist*. Într-o comedie în trei acte, am numărat pînă la 10 bătăi pe scenă. Nu e vorba, bătaia este înrădăcinată în moravurile noastre, dar 10 bătăi în trei acte e prea mult, foarte mult chiar. D-nii Stemi și Niger găsesc că monologurile Miței și bătăile atît de numeroase sînt punctul de trecere de la farsă, cum e *Noaptea furtunoasă*, la real. Să le fie de bine. Nu credem încă ca d-l Caragiale să rămînă mulțumit cu această apărare critică, care numește *Noaptea furtunoasă* o farsă și *D-ale carnavalului* expresia realității ; cu această critică, care crede că ultima comedie a d-lui Caragiale este și cea mai bună din toate cîte a scris. Încă o dată, să le fie de bine. Credem însă că critica noastră face mult mai bine autorului decît laudele d-lor Stemi și Niger. Exagerațiune, adesea lipsă de real, căderea în farsă, este tocmai aceea ce noi imputăm autorului.

O critică mai largă nu poate fi făcută însă într-un ziar; mai tîrziu însă voi dezvolta în *Contemporanul* această idee *.

Pînă atuncea adăugăm numai :

Deși găsim multe defecte în *D-ale carnavalului*, nu-i negăm însă cu totul meritul, nici acțiunea foarte vie, nici spiritul. În orice caz, piesa d-lui Caragiale este cu mult superioară enormei majorități a pieselor dramaturgilor noștri sentimentaliști.

Piesa d-lui Caragiale trebuie aspru criticată. Piesele dramaturgilor noștri sentimentaliști însă nu trebuie deloc criticate. Ele sînt mai prejos de orice critică.

I. Gherea

DREPTURILE OMULUI *(BUCUREȘTI), ANUL I, NR. 89,* DIN 24 MAI 1885.

* [A se vedea volumul de față, p. 273—290.]

TREI COMEDII ALE LUI I. L. CARAGIALE [21]

În articolul din nr. 8—9 * am vorbit de schița dramatică a lui V. G. Morțun. Acolo am arătat cît de mare interes pot să deștepte în noi persoanele zugrăvite într-o schiță chiar dacă întîmplarea și persoanele sînt luate din viața reală. Acuma trecem la un scriitor realist, care a scris trei comedii întregi, care a avut, pentru țara noastră, o reușită nemaiauzită. Avem de vorbit despre un scriitor a cărui fizionomie literară s-a hotărît bine, care a ridicat polemică în ziarele noastre, care e apărat de unii și învinovățit de alții, care a avut timpuri de triumf și timpuri de cădere. Vorbim de I. L. Caragiale.

Am spus mai de demult că reușita comediilor d-lui Caragiale nu poate decît să ne bucure, vedem începutul unui viitor mai bun pentru literatura noastră în general, și în special pentru cea dramatică, care pînă acuma fusese monpolizată ori de traducerile celor mai proaste melodrame franțuzești ori de drame patriotico-istorico-naționale care întreceau pînă și pomenitele melodrame prin stil umflat, prin scene prost întocmite și prin lipsă înspăimîntătoare de talent. Ivirea d-lui Caragiale pe arena literaturii dramatice și, mai ales, reușita lui nu puteau să nu ne bucure.

*

* [*Contemporanul*, anul IV, nr. 8—9 din 1 ianuarie—1 februarie 1885, p. 273—288. A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 359—376.]

Cea dintîi comedie, aceea prin care s-a arătat publicului acest scriitor plin de talent, *Noaptea furtunoasă*, este după noi și cea mai bună din toate trele. În această comedie, autorul ne descrie acel strat social care poartă numele de „mahala".

Într-o broșură scrisă de pseudonimii Stemi și Niger pentru apărarea d-lui Caragiale citim că unii găseau de rău pe autor de ce a luat să descrie tipuri din mahala, și nu din saloane și buduare. Dacă în adevăr s-au găsit asemenea oameni, nu putem decît să-i plîngem pentru lipsă așa de mare de pricepere.

Mai înainte de toate, un autor descrie și trebuie să descrie acel strat social pe care-l cunoaște mai bine, și afară de aceasta, cum am zis aiurea *, mahalaua de la 1848 încoace are din ce în ce mai multă însemnătate în viața noastră socială. Despre însemnătatea mahalalei în viața noastră politică nici nu vorbim, fiecare știe că de la mahala atîrnă alegerile în orașe, fiecare știe că un guvern care ar pierde sprijinul mahalalei n-ar putea-o duce mult. Mahalaua mai are și altă însemnătate : dintr-însa iese burtăverzimea îmbogățită, burghezimea noastră națională. Un crîșmar, un cherestegiu, îmbogățindu-se cine mai știe cum, ajunge bancher, lipscan, negutător național. Influența acestor „burtă-verde" cu punga plină asupra vieții noastre întregi de bună seamă că nimeni nu va nega-o. Un „Titircă inimă rea" îmbogățit își mărită fata după vreun urmaș ruinat de al fanarioților, împodobit însă cu vreun titlu de prinț, ori după vreun funcționar înalt, și astfel, mulțămită pungii, se înrudește cu „buduarele" în care începe a domni Zița fiindcă a adus 50 000 de galbeni zestre. „Titircă inimă rea", în ciuda aristocrațimei fanariote, are prin bani putere strașnică asupra buduarelor. Dar ziaristica ? Care ziar va putea trăi fără subvenție dacă „Titircă inimă rea" nu-l va cumpăra ? Burtăverzimea, „Titircă inimă rea", are înrîurire foarte mare asupra tuturor manifestărilor vieții noastre sociale, și mahalaua este răsadnița burtăverzimei noastre.

Am fi putut să zicem multe încă în privința mahalalei, dar ajung și cele spuse pentru a arăta cît de mare interes

---

* *Drepturile omului* din București. [A se vedea volumul de față, p. 267—272.]

trebuie să avem pentru mahala și cît de recunoscători se cuvine să fim d-lui Caragiale că a adus-o pe scenă.

Nu vom arăta cuprinsul comediilor d-lui Caragiale, fiindcă cititorii le cunosc, apoi nici loc nu avem. Persoana de căpetenie în *Noaptea furtunoasă* este Dumitrache, zis și „Titircă inimă rea", cherestegiu, „comersant" și căpitan în garda civică. Jupînul Dumitrache este în adevăr cel mai tipic reprezentant al mahalalei. Am spus că puterea mahalalei începe de la 1848, cînd au căzut boierii și pe terenul vieții sociale a început a ieși burtăverzimea, cînd domnia privilegiului s-a înlocuit prin a banului. Jupînul Dumitrache este reprezentantul mahalalei, unul din reprezentanții domniei banului și el își simte bine puterea, o cunoaște chiar lămurit. De la 1848 încoace, peste mahala a trecut civilizația europeană și a lăsat urme care au schimbat în cîtva viața de mai înainte, din nefericire însă schimbarea a fost numai în forme, întocmai ca și în păturile mai înalte, boierești, ale societății. Jupînul Dumitrache se îmbracă acum altmintrelea, se duce la „Iunion" să asculte canțonete, e de părere că : „odată ce bărbatul nu e *levent* *, ce fel de casă să mai fie ș-aia ?", citește jurnale. Dar, cu toate acestea, schimbarea e numai la față, în adîncime însă el a păstrat firea-i sălbatică, care se arată prin chipul cum se poartă cu băiatul Spiridon. Jupînul Dumitrache îl bate cînd îl găsește treaz, întrebîndu-l de ce nu doarme ; iar de-l găsește dormind îl bate, găsindu-i pricină că de ce n-a stat treaz. Obiceiurile sălbatice ies la iveală și spatele lui Spiridon suferă. Ca om de familie, jupînul e „levent", dar asta nu-l împiedică de a socoti că femeia ar trebui ținută în harem, închisă, și, ca să nu o lase în voie, îl pune străjer pe băiatul din prăvălie, Chiriac, ca s-o păzească, adică are un fel de șef de harem, ca turcii. Nu-i vorbă, acuma nu-și mai explică purtarea prin voința lui D-zeu ori prin puterea sa, care ca bărbat e stăpîn pe viața femeii ; nu, acuma spune că are „ambiț, cînd e vorba la o adeca de onoarea sa de familist" ; dar numai forma e alta. Însă jupînul Dumitrache e schimbat, cu desăvîrșire schimbat, prin mișcarea civilizatoare, vorbește altmintre-

---

* [generos.]

lea, se poartă altmintrelea, se deosebeşte cu totul de jupînul Dumitrache cel dinainte de 1848 cînd e vorba de domnia banului ; căci ştie şi simte că acuma e domnia sa. Jupînul Dumitrache ştie, ori măcar simte, că toată mişcarea liberală este pentru dînsul, „Titircă inimă rea", că parlamentele lucrează pentru dînsul, că *Vocea patriotului național,* cu redactorul ei Rică Venturiano, combate pentru dînsul, că „sfînta constituție" în sfîrşit este pentru dînsul făcută. Ştie şi simte, de aceea cu o mînă pe burta-i groasă şi cu alta pe pungă zice : „Noi suntem popor, nație...", cum ziceau mai demult boierii, şi cu cel mai mare dispreț vorbeşte despre cei ce n-au bani, adică acel *ce* care face pe om să fie din casta stăpînitoare. Funcționarii mici, cu leafă puțină sînt la dînsul „bagabonți", „coate goale", „mațe fripte" şi d-sa, stăpîn pe situație, dă mandate de arest împotriva bolnavilor, bate slugile, şi dacă nu umflă şi pe redactorul Rică apoi pricina nu-i frica de a bate un scîrța-scîrța, ci pentru că „Eu, de ! negustor, să mă pui în public cu un coate goale !". Un om sărac pentru „Titircă inimă rea" este aşa de jos încît, chiar cînd îi funcționar, e ruşine a-l bate. Şi „Titircă" e numai cherestegiu, ce va fi un jupîn de soiul acesta mai bogat încă ? Tipul jupînului Dumitrache e de mare interes, şi-i păcat, mare păcat, că autorul n-a analizat de ajuns tipul în *Noaptea furtunoasă* ori nu l-a făcut eroul altei comedii. Noi sfătuim pe talentatul scriitor să ia acest tip şi pentru scrierile viitoare. Jupînul Dumitrache Titircă (mai ales îmbogățit) este un tip cît se poate de interesant şi de actualitate.

Nu ştim dacă autorul a pus înadins în aceeaşi comedie pe băiatul Spiridon, pe tînărul Chiriac şi pe jupînul Dumitrache. Oricum, în această treime avem un singur Titircă, dar în felurite vîrste. Băiatul Spiridon, pe care îl creşte stăpînu-su prin „sfîntul Nicolai cu sfîrcuri", pe care-l bate şi trage de cap ori unde-l întîlneşte..., Spiridon, care de mic e deprins a bea tutun, a fura şi a duce biletele de amor ale Ziței..., Spiridon, crescînd, ajunge un Chiriac, băiat de prăvălie, capătă încrederea stăpînului, „consimte la onoarea lui de familist", adică se face păzitorul stăpînei, pe urmă amantul ei şi astfel, fiind bine cu jupînul şi, mai ales, cu jupîneasa, intră şi el cu parte în prăvălie, se însoară şi se face „negustor", adică „un

jupîn Dumitrache-Titircă inimă rea". Pe urmă îşi destoaie pentru bătăile suferite pe alți Spiridoni.

Credem că acuma vor vedea cititorii noştri ce prostie au spus cei ce ziceau că autorul a greşit luînd tipuri din mahala, în loc să le ia din saloane şi buduare.

În Zița, cumnata lui Dumitrache, vedem ce înrîurire a avut civilizația asupra femeilor din mahala. Zița se duce la „Iunion", ştie să facă cu ochiul, să se îmbrace, să facă intrigi amoroase, să zică cîteva cuvinte franțuzeşti şoldite grozav şi, în sfîrşit, ca hrană sufletească are romane dobitoceşti ca *Dramele Parisului,* despre care zice „cîte au ieşit le-am cetit de trei ori".

Rică Venturiano, tandru poet, student în drept şi redactor la *Vocea patriotului național,* e alt tip, tot atît de cu spirit descris şi de real. Zic unii că tipul lui Rică e prea din cale afară. Noi nu sîntem de această părere. Tinerii găgăuți, „tinerimea, speranța viitorului", care bat trotuarele Bucureştilor, umplu cafenelele şi tunelurile, joacă toată noaptea biliard, îşi ruinează sănătatea şi morala în casele publice şi sărind gardurile mahalalelor ; aceşti tineri, care se pretind învățați pentru că ştiu să înşire cîteva fraze stricate, franțuzeşti ; ace[şt]i tineri, care se fac luminătorii nației, în ziare, pentru că au învățat pe de-a rostul cîteva fraze, odinioară cu înțeles mare, pentru care au bătut inimi mari, dar care acuma au ajuns stereotipe, s-au pîngărit, au ajuns de rîs în gura acestor Rică, Ipingescu, Titircă etc... ; aceşti tineri, care se fac redactori la *Vocea patriotului național,* repetînd cu patos : nație, patriotism, poporul suveran (adică Titircă, Ipingescu şi Rică), „patria e familia cea mare" etc. ; aceşti tineri, această speranță a viitorului sînt o realitate prea bătătoare la ochi pentru a mai putea fi negată. Cît despre năstruşnica lipsă de cunoştințe a redactorului *Vocii patriotului național,* care scrie : „Sînt într-o poziţiune pitorească şi mizericordioasă", apoi prin ce este această frază mai gogonată decît cea scrisă de redactorii revistei *Steluța* din Roman cînd zic : „Nutrim devotamentul de a colabora pentru progres".

Dacă vreun alt Rică ori vreun urmaş al fanarioților, mănuşat, cu monoclul la ochi, ne-ar declama în *Noaptea furtunoasă* : „Sărmană țară, pe ce mîini ai ajuns, nişte demagogi, regicizi etc."... atunci am fi avut în comedie deodată pe ziaristul liberal şi pe cel aristocrato-conser-

vator. Se înțelege, sînt și excepții fericite în ziaristică, dar firește... nu e vorba de dînsele.

Dacă trecem de la tipurile din *Noaptea furtunoasă* la considerații generale, trebuie să spunem, mai înainte de toate, că în adevăr autorul înțelege foarte bine scena, acțiunea este vie, un act urmează din altul fără nici o silă, intriga e cît se poate de simplă și de reală. Afară de acestea, comedia e de spirit în cel mai mare grad. Mai tot ce zic domnii Stemi și Niger în broșura lor *Caragiale fluierat* despre *D-ale carnavalului* sîntem gata a iscăli pentru *Noaptea furtunoasă*; dar pe lîngă merite trebuie să arătăm și un neajuns mare, un neajuns foarte mare, și anume : piesei îi lipsește analiza sufletească mai adîncă a tipurilor întrebuințate. Să lămurim. Pentru ca un scriitor să ne dea un tip, trebuie să ni-l zugrăvească și din afară, adică să ne arate portul, chipul de a vorbi, de a-și arăta cugetările, de a se purta cu alți oameni, ceea ce am putea numi caracterul exterior; și pe urmă, lucru și mai de căpetenie, trebuie să ne dea caracterul lăuntric, credințele și simțirile lăuntrice, pricinile adînci, sufletul omului, pe acesta trebuie să-l numim caracterul lăuntric. Numai zugrăvindu-ne pe om din aceste două puncte de vedere un scriitor cu talent poate să ne dea tipuri trainice, tipuri întregi, tipuri ce vor trăi veacuri. Pentru a scrie comedia *D-ale carnavalului*, domnii Stemi și Niger ne spun : domnul Caragiale s-a dus la „un bărbier în Dealul Spirei pentru a-l surprinde în exercițiul meseriei și traiului său". În adevăr, pentru a zugrăvi un strat al societății trebuie să se fi strecurat într-însul, să-l cunoască trăind împreună cu dînsul. Se înțelege că pentru a ne zugrăvi mahalaua autorul a trebuit să trăiască între tipurile ce ne descrie, și acolo, în mahala, el a putut face cunoștință cu mahalagioaica Zița, „jună și cu educație", putea să vadă cum schimonosește franțuzeasca, putea să vadă cum se poartă cu oamenii etc... Observînd și văzînd aceste fapte, dacă are talentul și spiritul d-lui Caragiale, ne va da pe Zița din *Noaptea furtunoasă*. Dar astfel vom avea caracterul exterior al Ziței; pentru a avea însă și caracterul lăuntric, trebuia să cerceteze îndelung însușirile ei morale, credințele, pricinile adînci, numai astfel ar fi putut cunoaște tot caracterul Ziței. Acest studiu e foarte anevoios de făcut. Fiecare popor are multe zicători pentru a arăta cît de greu e să cu-

noști pe om; chiar văzîndu-l adesea, ani și ani, de-abia ajung. Maeștrii cei mari însă fac să cunoaștem adînc pe oameni în cîteva ceasuri, și de aceasta tipurile ce ne dau maeștrii cei mari sînt nepieritoare. Întîlnind apoi în viață asemenea tip, îndată îl cunoaștem, îl cunoaștem așa de bine, pare că ne-ar fi o cunoștință veche. Dar pentru a ne da astfel de tip autorul nu trebuie să ne zugrăvească tipul numai pe din afară, trebuie să-l studieze, să pătrundă în acel interior care e ascuns pentru muritorii ăștialalți. Se înțelege că atunci nu ne va da toate faptele și vorbele persoanelor ce va vedea, îi va alege, va întruni aceste fapte și vorbe așa ca pentru noi să iasă limpede și caracterul exterior și cel lăuntric, psihicul omului. Nu-i vorbă, dacă tipurile sînt bine descrise din afară, atunci aceia care le cunosc din viață, contemporanii acestor tipuri, prin asociația ideilor își vor zugrăvi și caracterul lăuntric, psihicul omului. Cunoscînd noi, de pildă, bine popimea, clerul nostru mirean, dacă un autor ne va zugrăvi un popă așa cum este, cum vorbește, atunci de pe semnele exterioare, dacă sînt bine, real descrise, prin asociația ideilor, aceste semne vor deștepta în mintea noastră caracterul total al popii și adîncimea caracterului va atîrna de cunoștința ce avem din viață despre asemenea tip. Dar meritul de a cunoaște caracterul va fi mai mult al publicului decît al autorului. Autorul trebuie să ne dea tipuri pe care pentru a le înțelege să nu ni se ceară cunoștințe adînci și nici asociație de idei. Tipurile trebuie să fie așa făcute încît și aceia ce nu cunosc pătura socială descrisă de autor și chiar urmașii noștri după sute de ani, citind scrierile autorului, să-și închipuie tipul întreg cum a trăit în vremea lui. Un Hamlet, un Falstaff, un Tartuffe sînt tocmai de aceasta tipuri nepieritoare fiindcă sînt zugrăvite cu aceeași măiestrie și în privința caracterului lăuntric și în a celui exterior. Dacă ne întoarcem acuma, după aceste cîteva considerații generale, la comedia *Noaptea furtunoasă*, dacă analizăm tipurile zugrăvite de d-l Caragiale, vom vedea îndată că tipurile sînt zugrăvite mai mult în privința formelor văzute. Zița, Ipingescu și chiar Titircă (deși în acesta se vede mai mult studiu psihic) sînt descriși minunat în privința caracterului exterior. Autorul rîde mai ales de chipul caraghios cum vorbesc cei de la mahala, cum vreau să se arate civilizați între-

buințînd „alevoar“ în loc de „au revoir“, „deducată“ în loc de „educată“, „sinucidă“ în loc de „ucidă“ etc. Se înțelege că și acestea sînt de nevoie într-o comedie de obiceiuri, dar nu-s lucru de căpetenie. Dacă am zis că autorul bagă în seamă *mai ales exteriorul* tipurilor, nu am voit să spunem că-i tăgăduim cu desăvîrșire studiul psihic.

În *Noaptea furtunoasă* este mai multă cercetare de acest fel decît în celelalte două comedii, iată de ce credem că *Noaptea furtunoasă* e cea mai bună din cele trei comedii ale d-lui Caragiale. Este chiar o scenă minunată, care arată cît de departe ar putea să meargă autorul dacă ar da mai mare luare-aminte și mai multă muncă pentru cercetarea psihică a persoanelor. Scena despre care vorbim este a VIII-a, actul II, între Chiriac și Veta, cînd în urma unei sfezi ar dori amîndoi să se împace, dar iubirea de sine nu-i lasă, mai ales cînd și unul și altul crede că are dreptate ; dorința de a se împăca, însă cu condiția ca celălalt să facă întîiul pas, nehotărîrea, îndoiala sînt descrise într-o singură scenă cu totul vrednică de a fi admirată. Iată începutul scenei :

Chiriac. D-ta m-ai chemat ?

Veta. Eu ?... Nu...

Chiriac. Spiridon mi-a spus că...

Veta. Da, am zis lui Spiridon să-ți ducă mondirul ; l-am cusut.

Chiriac. Merci !

Veta. Pentru puțin (*pauză*).

Chiriac. Poarta... am încuiat-o.

Veta. Bine (*întoarce capul în fața scenei, e mișcată*).

Chiriac. Alt nimic nu mai ai să-mi poruncești ?

Veta. Ce ! Eu să-ți poruncesc d-tale ?

Chiriac. Să-mi poruncești, firește ; nu-mi ești stăpînă ?... Nu sînt slugă în casa d-tale, cu simbrie ?

Veta.(*Întorcîndu-se cu fața spre Chiriac.*) Bine, d-le Chiriac, bine ; zi înainte, că n-ai zis destule.

. . . .

Mărturisim că am citit de multe ori această scenă și din ce în ce ne-a plăcut mai mult. Aici fiecare cuvînt

este la locul său, nimic nu e de prisos ori exagerat și se cunoaște că d-l Caragiale poate să vadă în adîncul inimii omenești. Din nefericire, scena aceasta e unică.

*

Să trecem acuma la a doua comedie, la *Scrisoarea pierdută*.

Răspunzînd d-lor Stemi și Niger la broșura *Caragiale fluierat*, am zis următoarele în *Drepturile omului* :

„Putem rîde văzînd piesa, dar cînd ne întoarcem acasă și cugetăm, ori cînd o citim din nou în *Convorbiri literare* nu ne mai vine a rîde, ci a plînge, a striga de durere, încleștînd dinții și strîngînd din pumni cu furie, înaintea acestei icoane credincioase a claselor stăpînitoare. Priviți realitatea scandaloasă a lucrurilor ; iată prefectul care alege pe deputați, care aresteazǎ cetățeni pentru a da de urma unui bilet de dragoste ; iată ibovnica prefectului cum cîrmuiește tot județul, cum face alegerile ; și stupidul Trahanache, prost ca o ciubotă, părintele județului și reprezentantul marilor proprietari. Vin apoi șarlatanii Farfuridi, găgăuța Cațavencu și Brînzovenescu, polițaiul model Ghiță și în sfîrșit idiotul Dandanache. Iată înainte-ne pe toți reprezentanții claselor stăpînitoare, iată-i pe toți aceia care n-au voit să dea poporului votul universal sub cuvînt că nu-l găseau destul de luminat. Și înaintea acestui tablou dezgustător este foarte potrivită întrebarea d-lor Stemi și Niger : «Dar de ce n-am rîde plîngînd în același timp ?» Și în fața acestei priveliști ce ne-o dă d-l Caragiale, am putea răspunde cu prietenul nostru Saphir :

Ba să plîngă cine poate
Cu iubire a mai scoate
Lacrimi de mărgăritar.
Și să rîdă numai cine
A băut oftînd ca mine
Al decepției pahar !“ *

Puțin avem de adăugat lîngă acestea. Vom spune numai că urmașii noștri de bună seamă vor crede că icoana politică este exagerată, în adevăr însă a rămas cu mult

* [Pentru exactitatea citatului, a se vedea volumul de față, p. 268—269.]

mai prejos decît adevărul. Am avea multe de spus în fața acestei icoane a stării noastre politice, dar nu scriem aici un pamflet politic, ci o critică literară, apoi nici locul nu ne-ar îngădui. Dacă trecem de la însemnătatea politico-socială la lucrarea artistico-literară, apoi trebuie să spunem tot cele spuse și despre *Noaptea furtunoasă*. Piesa aceasta este plină de spirit, intriga foarte simplă, tipurile deplin reale, observarea și zugrăvirea și mai desăvîrșite, poate, decît în *Noaptea furtunoasă* întrucît e vorbă de caracterul exterior al persoanelor ; dar analiza psihică este mai puțină decît în *Noaptea furtunoasă*. Polițaiul Ghiță, advocații Cațavencu, Farfuridi, proprietarul Brînzovenescu sînt descriși așa cum îi putem vedea în fiecare zi, și mai ales pe vremea alegerilor, dar numai cum îi vedem și nu așa cum i-am cunoaște dacă am fi trăit mult timp cu dînșii. Se înțelege că autorul poate zice că a vroit să ne dea o icoană din viața politică și prin urmare n-avea nevoie să adincească caracterele, în privința vieții intime, și întrucîtva chiar poate să aibă dreptate, dar faptul rămîne : în *Noaptea furtunoasă* și încă mai mult în *Scrisoarea pierdută*, analiza sufletească a tipurilor lipsește.

Se înțelege, nu e mai puțin adevărat că meritul autorului e mare fiindcă ne-a dat o icoană atît de adevărată din viața politică, atît de plină de spirit, și nu pentru a micșora acest merit scriem noi rîndurile acestea.

*

Să trecem acuma la a treia comedie a d-lui Caragiale, la *D-ale carnavalului*.

Oamenii pătrunzători, chiar înainte de a fi judecată comedia aceasta, cînd se citise numai în salonul d-lui Maiorescu, cu drept cuvînt se-ngrijeau de viitorul ei. Pricinile ce puteau să ne facă a nu avea mari așteptări de la această comedie sînt două.

Una am arătat-o destul de pe larg : e lipsa de analiză adîncă a caracterului lăuntric. Oricît de minunat observator ar fi d-l Caragiale, oricît de bine ar zugrăvi caracterul exterior, tot nu poate găsi material pentru multe comedii. Exteriorul mahalalei zugrăvit în *Noaptea furtunoasă* poate da materie pentru o comedie ; dar pentru a doua, a treia autorul va trebui să ne repete aceleași lucruri. Numai psihicul, fizonomia morală ori, cum

am zis noi, caracterul lăuntric, ne dă mulțime de combinații și, prin urmare, material bogat, nesecat. Era deci foarte firească părerea celor ce se temeau ca autorul să nu se repete.

A doua pricină care putea să pună pe gînduri n-am atins-o încă. D-nii Stemi și Niger, lăudînd pe d-l Caragiale, zic : „Expresiunea personală, la Caragiale ca la nimeni altul la noi, e împinsă pînă la extrem. În viață ca și în teatru gluma curge din nesecatul său spirit... etc...". Da, în adevăr, d-l Caragiale nu e numai scriitor dramatic, ci și satiric. El rîde, și rîsul este puternică armă. Dar, tocmai pentru că și noi dăm rîsului mare însemnătate, vroim să știm ce rîs anume e acesta. Omul rîde, firește, de ceea ce-i pare *lui* de rîs ; felul rîsului urmează deci din caracterul omului, din credințele și din idealurile lui. Un clerical, un credincios, nu va rîde de religie ; pe cînd un ateu poate rîde de credințele religioase. Repetăm dară, idealul autorului hotărăște felul satirei, felul rîsului. Și, negreșit, cu cît autorul va avea un ideal mai înalt, cu cît va sta mai presus de societatea ce-l înconjoară, cu atîta va găsi mai multe pricini pentru rîs, cu atîta rîsul lui se va răspîndi mai tare, va arde mai adînc, va fi armă mai strașnică. Un om însă care nu stă mai presus de stratul social ce descrie nu va găsi nimica de rîs în viața ce-l înconjoară, și dacă va începe a rîde, rîsul lui va fi silit, nefiresc. Repetăm, rîsul este atuncea de mare însemnătate cînd idealul autorului este mai presus de societatea reală. Voltaire, cu tot geniul său, n-ar fi avut înrîurirea ce a avut dacă n-ar fi stat prin dezvoltare, prin ideal mai presus de contemporanii săi, dacă n-ar fi fost cel mai mare revoluționar din veacul al optsprezecela. Și tocmai fiindcă avea ideal așa de înalt și de mare, de aceea rîsul lui a zguduit lumea atunci și a ajuns și pînă la noi, iar veacul al optsprezecelea a putut fi numit veacul lui Voltaire.

Dacă ne întoarcem la d-l Caragiale și ne punem întrebare : care-i sînt credințele, ce fel este idealul care îl face să rîdă de societatea de azi, vedem că d-sa e *conservator*, că idealul și credințele care îl fac să rîdă de societate sînt conservatoare. Dar a rîde de o epocă oareșcare avînd însuți idealul în trecut e cît se poate de nepotrivit. Se înțelege, Zița e de rîs cînd zice „alevoar", „să-mi facă afront", „monșerul" ori cînd face intrigi

amoroase etc... și e drept că în timpurile vechi, după care oftează conservatorii noștri, Zița mahalagioaica ar fi vorbit românește curat, dar atunci Zița ar fi fost în toată puterea cuvîntului roaba bărbatu-so, atunci n-ar fi putut să se despartă de pastramagiu și ar fi trebuit să sufere bătăi crîncene de la Țircădău, atunci ar fi stat închisă în casă, ca femeile din harem, atunci Zița ar fi fost în toată puterea cuvîntului un dobitoc; și dacă am fi fost puși să alegem între Zița din vremea slăvită de conservatorii noștri și între Zița din *Noaptea furtunoasă*, apoi negreșit am fi ales pe această din urmă.

Nu se poate, repetăm, rîde cu succes de o societate cînd îți ai idealul în trecut, cum nu poți merge cu succes înainte întorcîndu-te cu fața înapoi. Acest punct e de cea mai mare însemnătate, pentru că, după părerea noastră, aceasta este pricina care a nimicit toată înrîurirea grupului literar al *Convorbirilor literare,* grup care avea talente frumoase; aceasta e pricina de ce numitul grup nici n-a avut, nici nu va avea mare înrîurire asupra vieții noastre sociale și literare chiar. Altă dată vom vorbi mai pe larg despre acest punct căci merită; aici ne mărginim la cele zise. Dacă ne întoarcem la comedia *D-ale carnavalului,* apoi trebuie să zicem că oamenii care luaseră în băgare de seamă puțina adîncime a analizei psihice și idealul conservator al d-lui Caragiale puteau să prezică ce fel era să fie și această comedie. În *D-ale carnavalului,* autorul ne arată iarăși mahalaua, și anume un strat mai de jos decît cel din *Noaptea furtunoasă.* În *D-ale carnavalului,* autorul rîde mai mult de cuvinte caraghioase, de fraze pocite, de bătăi etc..., lucruri care de bună seamă nu ne pot arăta caracterul sufletesc al persoanelor. Mîntuind toată colecția de cuvinte pocite culese din mahala, autorul făurește de la sine cuvinte caraghioase ori schimonosește cuvinte bine cunoscute de mahalagii. Așa, Mița zice „fidea“ în loc de „fidelă“, deși orice mahalagiță știe bine ce vrea să zică „fidea“. Alături cu cuvintele pocite merg tirade întregi, tirade ce nu pot fi în gura celor ce le spun în comedia d-lui Caragiale și făcute anume ca să-și bată joc de frazele democratice și pentru a mai afla materie de rîs, pentru că, după cum am zis, fizionomia exterioară a eroilor nu dă tocmai mult material de rîs, iar de cea lăuntrică autorul nu-și bate capul. Mița Baston,

cocotă, care nu știe să rostească un cuvînt străin, care scrie lui Nae bărbierul: „Vino să-i tragem un chef“, care cere „miș-maș, mai mult miș decît maș“, această Mița rostește tirade ca următoarele: „Ai uitat că sînt fiică din popor și că sînt violentă, că în vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februarie (formidabil), ai uitat că sînt ploieșteancă ?“; ori: „Dumnezeule! jur pe ce mi-a rămas mai scump, jur pe statuia Libertății din Ploiești“; ori: „O să mă dea la jurați... ți se va ierta multe, căci mult ai iubit; mi se va ierta mult pentru că jurații sînt din popor, nu sînt tirani, n-au obicei să condamne“. Cum se potrivesc aceste tirade cu tipul Miței Baston? Dar Mița nu poate fi reală, e contrazicerea personificată. În scena întîia vine cu sticluța de vitriol (ca în Paris) pentru a amenința pe amantul său; lucrul s-ar înțelege dacă cel puțin l-ar fi iubit, dar autorul ne arată că Mița numai se făcea că-l iubește. În astfel de împrejurări ce imboldire, căci patima lipsește, a făcut pe Mița să arunce cu vitriol în fața presupusului Nae, și încă în mijlocul balului? Mița, persoana de căpetenie din piesă, e tipul cel mai nereușit din toate cîte a zugrăvit d-l Caragiale.

Didina este alt tip, despre care d-nii Stemi și Niger ne zic că este un „tip și caracter bine reușit de cocotă ordinară“. Păcat numai că nu ne spun ce anume e tipic în Didina. Cînd oare ni se arată tipul și caracterul acestei Didine? În actul al II-lea, cînd cere o bere, ori cînd se bate cu Mița strigînd: „Ești o smintită, o deșucheată, o nebună! și am să-ți trag palme!“? Înjurăturile și bătăile neîntrerupte din *D-ale carnavalului* încîntă așa de mult pe d-nii Stemi și Niger, încît plini de foc strigă: „Cîte părți reale și pline de putere nu ar fi suprimat un altul; chestiunea era însă d-a ieși din farsă!...“

Găgăuță catindatul de la percepție și Mache Răzăchescu, zis Crăcănel, sînt singurele persoane care ne aduc aminte de zugrăvirea cea plină de talent și de spirit, deși prea exterioară, întrebuințată în alte piese. Celelalte tipuri sînt greșite și exagerate chiar în privința caracterului exterior.

Intriga, ca și tot cuprinsul, este mult mai încurcată în *D-ale carnavalului* decît în celelalte comedii ale autorului. În adevăr, să vedem.

Nae bărbierul pierde un bilet de dragoste de la amanta sa Mița la altă amantă, Didina, care e ibovnică

de pungă a lui Pampon. Pampon găsește biletul și, fiindcă împreună cu acesta află și un bilet de abonament la frizeria lui Nae, se duce la Nae să-i ceară deslușiri. Dacă Pampon găsea pe Nae acasă, s-ar fi limpezit lucrul, dar atunci comedia s-ar fi sfîrșit chiar de la început ; de aceea, Pampon nu găsește pe Nae, ci pe calfă, pe Iordache, care începe să-i spună că au scos din circulație biletele din care Pampon a găsit unul și-i înșiră istoria falsificărilor făptuite de un spițer. Pampon începe să bănuiască pe spițer și se repede afară ca să-l bată (Pampon, pe cît se pare, pătimește de ideea nestrămutată de a bate în dreapta și în stînga...) ori, cum zice, „să-i dea o curățenie...să-i rupă șalele !". Negăsind pe spițer, se întoarce înapoi la bărbierie, dar pe Nae tot nu-l găsește (lucru, cum am spus, foarte de nevoie pentru autor, fiindcă astfel s-ar lămuri chestia și comedia s-ar mîntui tocmai de la început), ci pe Mița. Nitam, nisam începe a-i spune și ei chestia cu traducerea (în loc de trădarea), și Mița află astfel că biletul scris de dînsa lui Nae a fost pierdut în odaie la Didina și, prin urmare, că Nae o „traduce" cu Didina. Mița spune lui Pampon cum stau lucrurile fără a-i spune însă și cine e „bibicul" (așa-i zisese Mița lui Nae în biletul pierdut), lucru de asemenea foarte de nevoie pentru autor, deși nu tocmai cu putință, nici real. Pampon și Mița jură să se răzbune împotriva „bibicului", care e pricina trădării pentru amîndoi. Lucru ciudat însă, Pampon jură să se răzbune în tovărășie cu Mița împotriva „bibicului" și nici n-o întreabă măcar cine anume e acel „bibic". Lucrul nu-i cu putință, dar îi trebuie d-lui Caragiale, căci altfel Pampon n-avea prilej să tragă bătăi oamenilor nevinovați luîndu-i drept bibicul. În actul al II-lea, Pampon merge la bal mascat, chemat de Mița, care-l înștiințează că Didina va fi la bal cu bibicul. Se înțelege că și la bal Pampon tot nu știe cine-i bibicul. Bal mascat cu schimbări de costume este o temă foarte întrebuințată de scriitorii francezi în farse și în vodeviluri ; încurcătura din pricină că unul nu cunoaște pe altul care și-a schimbat costumul iscă fel de fel de fapte comice care fac pe privitori să rîdă. Această modă veche franțuzească a luat-o și autorul nostru. La bal se încep încurcăturile, neînțelegerile, fiindcă toți își schimbă costumele. Didina, deoarece catindatul o poftește să joace

contina oarbă și-i vorbește de pamponul de la cușmă (Didina îi îmbrăcată în polonez), pe care-l pierduse, crede că-i vorba de amantul ei cel vechi, căruia pe lîngă Pampon îi mai zicea și contina cu cinci fanți. Crăcănel spune catindatului că nenea Iancu (adică Iancu Pampon) este la bal, catindatul, crezînd că-i vorba de nenea Iancu, frate-su, cel de la Ploiești, își schimbă costumul că doar nu l-ar cunoaște nene-su. Mița schimbă costumul de frica lui Crăcănel. Dar schimbările nu-s așa de simple ; încurcătura vine de acolo că Mița se îmbracă în costumul polonez cu care fusese de la început Didina, Iordache ia costumul turcesc pe care l-a lepădat Nae, Nae se îmbracă cu costumul catindatului și catindatul cu al lui Nae. Din toate acestea urmează : că Pampon chelfănează pe Crăcănel ; că Mița vrea să chiorască cu vitriol pe Iordache, gîndind că-i Nae ; că Pampon și Crăcănel umflă pe Iordache crezînd că-i bibicul ; în sfîrșit Pampon și Crăcănel trag o bătaie zdravănă catindatului luîndu-l tot drept bibicul, și, în sfîrșit, Mița cearcă să-l chiorască tot pe catindat dîndu-i cu vitriol în ochi (nu-i vorbă, spițerul fusese de treabă și dăduse Miței cerneală în loc de vitriol, altfel însă n-ar fi fost comedie, ci dramă), tot luîndu-l drept bibicul. Dacă vom mai spune că actul al II-lea mîntuie fără ca Pampon să afle de la Mița cine-i bibicul, pe care-l bate mereu și pe care Mița îl chiorăște, apoi ne vom face idee despre toată încurcătura în care și dracul s-ar fi buimăcit ori n-ar fi scăpat cu coada teafără. Vorbind despre această babilonie din actul al II-lea, d-nii Stemi și Niger zic : „Actul al II-lea. Acțiunea se desfășoară înainte, puternic, real, neforțat...". Se vede că tot acest act i-a făcut să zică : „Pînă astăzi nu cunoaștem încă piese de trei ori patru acte care să fie rezemate pe temelii mai puternice". Să nu cunoască este cu putință, dar cine-i trăgea de limbă să mărturisească ?

Intriga în *D-ale carnavalului* e atît de încurcată încît autorul nu mai îndrăznește s-o descurce pe scenă, cum a făcut în *Noaptea furtunoasă,* ci o descurcă între culise. Nae vine de la poliție cu Pampon și zice că s-au înțeles, că i-a lămurit toată încurcătura acolo.

Deci Mița Baston este un tip fals, spune tirade pe care nu putea să le știe numai pentru ca să dea autorului

prilej de a-şi bate joc de fraze democratice (tot de aceea îi zice Didinei, — nihilistă, iar Miţei, — republicană din Ploieşti). În Didina nu vedem nimic caracteristic, tipic, şi încă şi mai puţin în Nae. Pampon umblă ca un turbat şi începe cu bătaie îndată ce aude cuvîntul „bibic". (Poate rîde publicul, dar Pampon numai tip de mahala nu-i.) Numai catindatul şi Crăcănel mai sînt la înălţimea tipurilor din celelalte două comedii. Intriga nu-i simplă ; acţiunea e vie, dar o mulţime de scene, de fraze şi de bătăi sînt puse numai cu scop de a face să rîdă publicul neştiutor. În total, afară de catindat şi de Crăcănel şi afară de unele scene, cum e cea dintîi între catindat şi Iordache, comedia e mai prejos decît celelalte ale d-lui Caragiale, mai prejos de talentul lui.

*

Să arătăm acuma, în scurt, cele spuse. D-l Caragiale este întîiul scriitor dramatic realist şi, mai ales, cel dintîi care a adus pe scenă mahalaua, factor însemnat în viaţa noastră socială cu începere mai cu seamă de la 1848. Acesta e meritul şi curajul autorului. Caragiale în *Noaptea furtunoasă* a ridicat un colţ al vălului ce ascundea viaţa mahalalei, în *Scrisoarea pierdută* ne-a dat o icoană credincioasă din viaţa noastră politică. În amîndouă comediile a dovedit că are spirit de observaţie şi măiestrie în zugrăvirea tipurilor, pe cît e mai ales vorbă de exteriorul lor. Dar alături cu aceste însuşiri bune are şi două neajunsuri foarte grele pentru un scriitor. Întîi, nu analizează adînc sufletul persoanelor şi se mulţumeşte numai cu forma văzută ; al doilea, are idealul în trecut, este conservator. Neajunsul întîi mărgineşte pe autor la zugrăvitul vorbelor, manierelor, exteriorului tipurilor şi deci are la îndemînă puţin material şi trebuie să se repete ori să făurească vorbe şi sucituri de frază ce nu se află în realitate. Al doilea neajuns îi tot aşa de mare, lipsa de ideal mare, în stare a pune pe autor deasupra cetăţenilor celorlalţi, îl face să treacă cu vederea un material nespus de bogat şi face ca rîsul d-lui Caragiale să-şi piardă mare parte din însemnătate. În *D-ale carnavalului* vedem, în adevăr, că neajunsurile citate au împins pe autor tocmai unde ziceam : îi lipseşte seriozitatea în rîs, se repetă, născoceşte tirade ce nu pot fi în gura persoanelor ce le fac, făureşte cuvinte de spirit, imită

farsele franceze întrebuinţînd baluri mascate cu schimbări de costume, cu bătăi şi strîmbături pe scenă etc...., şi numai unele scene mai aduc aminte de comediile vechi, şi mai stau la aceeaşi înălţime cu dînsele, şi corespund cu talentul autorului *Nopţii furtunoase.* Şi tocmai de aceea, adică fiindcă sînt şi în *D-ale carnavalului* scene bune, adăugim aici că, deşi *D-ale carnavalului* e mai prejos de celelalte comedii ale d-lui Caragiale, tot e mai presus decît dramele patriotice în cinci acte cu prolog şi în versuri, în care nu te taie capul de ce să te încruceşti mai mult : de lipsa de talent a autorilor ori de gustul neluminat al publicului care merge de ascultă asemenea cabazlîcuri *. Noi nu vroim să ne uităm în viitor, nu vroim să ne facem prooroci, dar despărţindu-ne de cititori rămînem cu nădejdea că vreo lucrare nouă a d-lui Caragiale, mai presus decît cea din urmă, ne va face să mai avem de vorbit cu cititorii noştri.

P.S. Am făgăduit să mai vorbim despre domnii Stemi şi Niger. Cititorii au putut vedea şi pînă acuma ce minte pătrunzătoare au aceşti domni, dar tot vom adăuga cîteva cuvinte încă. Arătînd toate superiorităţile comediei *D-ale carnavalului,* criticii citaţi zic : „Chestiunea era foarte dificilă : *a aduce la teatru fapte adevărate e însutit mai greu decît a aduce numai tipuri şi cuvinte adevărate.* Din acest punct de vedere, opera d-lui Caragiale e vrednică de talentul şi curajul său". Nu ştiu cine din firma socială „Stemi & Niger" s-a învrednicit a face astă frază. Stemi ? Niger ? ori amîndoi ? Adică critică ! Ce idee vă faceţi de teatru (naturalist încă, dragă doamne), onorabililor ? Se pot oare aduce pe scenă tipuri reale care să întrebuinţeze cuvinte adevărate, iar faptele să le fie de tot nepotrivite, şi piesa să poată fi numită bună ? Atunci de ce nu s-ar admite şi alte cele, de pildă ca Titircă să ţină discursuri ca Gambetta şi să facă fapte ca Rinaldo-Rinaldini şi totuşi piesa să se cheme naturalistă ?

Apoi chiar de ar fi fraza de mai sus cu vreun înţeles, tot spun bazaconii nemaiînchipuite. „E însutit mai greu a aduce fapte adevărate pe scenă decît tipuri şi cuvinte adevărate", dar tocmai aceasta nu-i greu deloc şi dacă ar fi numai greutatea [aceasta] pentru scriitori dramatici

* [glume.]

realişti, apoi toţi băieţii din prăvălii s-ar face autori dramatici realişti şi domnii Stemi & Niger ar ajunge maeştri. Pentru că se poate lucru mai uşor decît să meargă într-o bărbierie din mahala, cum spun criticii noştri că a făcut d-l Caragiale, să vadă ce fapte adevărate face bărbierul, calfa, muşteriii şi apoi să le aştearnă pe hîrtie? Dacă un scriitor va face aşa, d-nii Stemi şi Niger vor spune că opera e vrednică de talentul autorului; dar d-lor uită că autorul dăscălit astfel va putea să ne aducă pe scenă poate şi din acele fapte, naturale şi adevărate, de care i-i ruşine omului să le săvîrşească în public şi că atunci numai d-lor ar zice că „opera e demnă de *curajul* autorului"; pe cînd scriitorul ademenit de poveştile criticilor casei Stemi şi Niger ar putea cîştiga cîteva luni de închisoare pentru atentat la bunele moravuri.

Se înţelege că aceste zise ale noastre privesc pe d-nii Stemi şi Niger, iar nu pe d-l Caragiale, care nu-i defel vinovat de toate bazaconiile înşirate de cinstitele feţe pomenite mai sus. Nu, domnilor, nu copiind toate faptele persoanelor, nu aducînd pe scenă toate faptele văzute se fac opere dramatice realiste. Se înţelege că autorul voind a ne zugrăvi tipuri dintr-un strat social va trebui să studieze faptele ce săvîrşesc persoanele, cuvintele ce rostesc; dar din toată grămada de fapte autorul va alege numai pe acelea caracteristice pentru tipurile ce ne zugrăveşte, din toate frazele ce rostesc, iarăşi numai pe cele tipice şi apoi va combina faptele adevărate şi cuvintele adevărate aşa ca să ne arate lămurit fizionomia externă şi caracterul lăuntric, sufletesc al eroilor săi, şi cînd va face aşa, ne va da tipuri adevărate, întregi, care cuprind, prin urmare, şi fapte şi cuvinte adevărate. Dacă domnii Stemi şi Niger ar fi înţeles atîta lucru, nu mai ziceau bazaconia că „a aduce pe scenă fapte adevărate e însutit mai greu decît a aduce tipuri şi cuvinte adevărate" şi dacă nu înţeleg atîta, apoi nici idee n-au de cele mai elementare reguli şi principii ale realismului în literatură şi în teatru şi, neînţelegînd, cum îndrăznesc să dea publicului şi ziaristicii lecţii de realism?

I. Gherea

CONTEMPORANUL *(IAŞI), ANUL IV, NR. 10, 11 ŞI 12, DIN 15 MAI — 15 IUNIE 1885, P. 403—423.*

DIRECŢIUNEA CONTEMPORANULUI[22]

A vorbi despre chestii personale, a scrie despre persoana ta, e lucru foarte neplăcut, dar de multe ori trebuitor, n-ai chip să faci altfel. Aşa e cazul meu. De curînd a ieşit o broşură măricică a d-lui I. N. Roman, „În contra direcţiunei literare de la *Contemporanul*"[23]. În această broşură, autorul vrea să arate că direcţia *Contemporanului* e greşită, vicioasă etc. şi, în mare parte, se sprijină pe contrazicerea ce ar fi aflat între articolele mele şi scrierile celorlalţi colaboratori ai revistei. Deci sînt dator să-mi spun şi eu părerea. Dacă faptul e adevărat, să-l mărturisesc, să arăt şi alte fapte doveditoare pe lîngă cele puse-nainte de d-l Roman; iar dacă faptul contrazicerii după mine nu există, atunci să arăt iarăşi dovezile mele că d-l Roman greşeşte. În acest articol n-am vroit să fac altceva. Dar am văzut mai apoi că mi-e peste putinţă. Învinuirea de contrazicere între critică şi scrierile literare din *Contemporanul* este dovada de căpetenie a d-lui Roman şi ca o aţă roşie trece prin toată broşura, astfel încît trebuie să vorbesc despre toate chestiile atinse de autor şi să analizez totul.

Este şi altă chestie. D-l Roman ridică în broşura sa o mulţime de chestii literare, a căror pricepere mi se pare foarte trebuitoare şi asupra cărora aş dori să-mi arăt părerea şi deci mă folosesc de acest prilej. Afară de aceasta, d-l Roman tălmăceşte cele scrise de mine pînă acuma cam altfel de cum le înţeleg eu; deci şi în această privinţă, şi mai ales în aceasta, voi sta de vorbă, lămurind pe scurt gîndul meu, care, cel puţin în unele

privințe (poate și din vina mea), n-a fost luat în înțelesul în care aș fi voit să fie luat. În acest articol voi dezbate deci mai cu seamă nu chestii personale, ci chestii de interes general. Voi avea dreptate ori ba, oricum dezbaterea va fi folositoare cititorilor *Contemporanului*. Înainte de a trece la chestie voi spune cîteva cuvinte personal d-lui Roman.

În broșura d-sale s-a-ndreptat către oamenii sinceri și neinteresați. Sinceritate și neinteresare voi aduce și eu în polemica mea cu d-l Roman. Fără părtinire voi spune numai ceea ce gîndesc. Mai apoi de ce-aș fi mîniat pe d-l Roman? Fost-am jignit personal, lovitu-m-a prea aspru d-l Roman? Dacă ar fi fost ceva din acestea, ar fi lucru firesc să caut și eu a lovi la rîndul meu; dar d-l Roman, în această împrejurare, a spus despre mine lucruri foarte măgulitoare. Pe urmă este alt lucru care într-o polemică poate să supere și să mînie: este prostia omului cu care te vezi silit să stai la vorbă; dar nici această împrejurare nu-i acuma; cu plăcere mărturisesc despre d-l Roman că e om inteligent. Nu văd dar nici o pricină care să mă facă să pierd sîngele rece, să fiu părtinitor. Repet dar că voi fi cu totul sincer și nepărtinitor și sînt încredințat că și d-l Roman, dacă îmi va răspunde, va fi stăpînit tot de asemenea sentimente. Arată-mi că greșesc și voi mărturisi pe dată greșeala, căci: *greșelile-s pe oameni.*

Și acuma trec la chestie. D-l Roman a scris o broșură de 86 de pagini împotriva direcțiunei *Contemporanului*, a scris-o pentru a arăta că revista aceasta vrea să-ntroducă un curent „vicios, slab, bolnăvicios, periculos“, într-un cuvînt o grozăvenie! Să vedem cum se-ncearcă d-sa a dovedi această părere. Orice lucrare critică trebuie să aibă o temelie, o chestie de căpetenie, ori și mai multe, pe lîngă care să se grupeze cele de mîna a doua, amănuntele. Această temelie o are-n adevăr broșura d-lui Roman, și anume alcătuită din două teze principale pe care umblă d-sa să le dovedească: întîi că direcția *Contemporanului* nu-i nouă — lucrul s-a zis și răszis —; al doilea, chestia fundamentală, că partea critică în *Contemporanul* e în contrazicere cu celelalte genuri literare. Lîngă aste chestii principale se grupează alte întîmpinări și rezerve critice.

Să vedem dar temelia. D-l Roman stăruie să arate că direcția noastră e veche. Unele lucruri, cum îs, de pildă, nuvelele lui Basarabeanu, le laudă, le numește talentoase; dar, după d-sa, n-arată direcție nouă; d-na Nădejde scrie într-un stil frumos, dar iarăși numai lucruri care s-au zis și de alții; Beldiceanu și Teodoru sînt sub înrîurirea lui Eminescu și scriu versuri de dragoste și versuri filozofice pesimiste ca și Eminescu, numai cu mult mai puțin talent. La toate aceste învinuiri, în mintea unui om nepărtinitor se naște întrebarea: „Ei și ce urmează d-acolea? Ce arată oare faptul că scriitorii înșirați mai sus n-aduc curent nou în literatură; urmează oare de aici că introduc un curent vicios?“ Atunci sînt vicioase, primejdioase etc. curentele vechi după care s-au luat colaboratorii *Contemporanului*. Această întrebare se va preface în mirare pe dată ce se va afla că pentru d-l Roman direcția pesimistă, direcția poetică a lui Eminescu e minunată, admirabilă, superbă. Cum se-mpacă deci acestea? De ce oare o direcție e bună, admirabilă cînd merge pe ea Eminescu și rea, vicioasă cînd se țin de dînsa Beldiceanu și Teodoru? Și să nu vorbească d-l Roman de puterea talentului! Și redacția *Contemporanului* și poeții în chestie știu și mărturisesc că Eminescu are mult mai mult talent decît dînșii; dar aici nu-i vorba de talent, ci de direcție literară. Dacă d-l Roman nu găsește deloc talent susnumiților poeți, atunci ar trebui să zică: „D-nii Beldiceanu și Teodoru sînt oameni fără nici un talent, dar direcția literară de care se țin e admirabilă“. Pentru d-l Roman însă tocmai direcția, curentul sînt vicioase, primejdioase etc. Dar chestia are și altă față: ce înțelege d-sa prin direcția nouă ce vrea să dea *Contemporanul* literaturii românești? Trebuie oare să-nțelegem sub această numire de direcție nouă o revoluție în literatură asemănătoare cu cea făcută prin venirea romantismului în locul clasicismului ori cu a naturalismului în locul romantismului? Astfel de direcție cu totul nouă vrea să dea *Contemporanul* literaturii noastre? Dacă ar fi avut *Contemporanul* asemenea pretenție, aș spune și eu că e absurdă; dar, iată, am citit din nou *Contemporanul* și nicăieri nu aflu asemenea pretenții absurde. Redacția și colaboratorii *Contemporanului*, cu drept cuvînt, pot să răspundă la toate învinuirile aduse de d-l

Roman: „Nici n-avem astfel de pretenție!". Și atunci cum va rămîne cu cea mai mare parte din broșură? D-l Roman în acea parte se silește a ne dovedi tocmai acest lucru, anume că noi, cei de la *Contemporanul*, vroim a da literaturii române o direcție nouă. Ori poate d-l Roman sub „direcția nouă" pe care *Contemporanul* vrea s-o introducă înțelege o sumă de idei și de convingeri în privința filozofică, religioasă, socială, etică, umanitară, o sumă de idei și de convingeri culturale? Asemenea direcție în adevăr *Contemporanul* pretinde c-o are; prin aceasta pretind cei de la *Contemporanul* că se deosebesc de toate revistele din țară; asemenea idei ar vroi *Contemporanul* să se lățească în țara noastră. Dar cine poate tăgădui că astfel de convingeri în adevăr le are *Contemporanul?* Pentru ce toți dușmanii lui cred că el propovăduiește idei *subversive?* Dacă d-l Roman nu găsește nici această „direcție nouă" în *Contemporanul*, apoi pricina e că îi place s-o caute greșit. În loc de a o căuta în revista întreagă, d-sa citează ba o nuvelă, ba o poezie și se-ntreabă: „Dar unde e acolea direcția nouă?".

Acest chip de căutat direcția noastră poate va aduce unora aminte următoarea anecdotă.

Un provincial nu fusese niciodată la Paris, despre care a auzit însă o mulțime de la vecinul său. Odată, în sfîrșit, a avut și provincialul prilej să se ducă la Paris, [unde] vecinul îi tot arăta frumusețile acelui oraș: „Iată, acesta-i Arcul de triumf", „Uită-te, colo e Piața Concordiei". „Frumos — răspunde provincialul —, dar unde-i Parisul?". „Iată Avenue de l'Opéra"; iată „Cîmpii Elizei" [„Champs Elisée"]. „Bine, pe acestea le văd și eu — zicea provincialul —, dar unde-i Parisul?".

Cam așa caută și d-l Roman direcția nouă în *Contemporanul*: nuvelele lui Basarabeanu îs cu talent scrise; cutare poezie a lui Teodoru e rea și cutare cea mai bună din cîte le-a scris, dar unde-i direcția nouă?

Numai dintr-o ochire descoperi pe dată slăbiciunea chestiei principale, fundamentale, și că astă chestie n-are tăria ce i s-ar cuveni.

Să vedem acuma a doua chestie fundamentală pe care d-l Roman își întemeiază lucrarea d-sale. Aceasta este, cum am zis, contrazicerea ce ar fi fiind între criticile mele și între scrierile celorlalți colaboratori ai *Contemporanului*; d-l Roman îi învinuiește că nu se dau după direcția mea. Să-mi dea voie d-l Roman a-i face următoarea întrebare: „D-sa crede bune părerile mele ori ba?" — „Nu", îmi răspunde d-l Roman în broșura citată, și anume d-sa socotește greșite tocmai acele păreri ale mele cu care ceilalți nu se unesc, după d-sa.

Vederile în privința cărora nu ne unim sînt, după d-sa (acuma nu ne amestecăm, îl lăsăm pe d-l Roman să vorbească), foarte de căpetenie. Așa: eu cred că ideea artei trebuie să fie supusă ideii sociale; iar d-l Roman crede ca arta înainte de toate să fie artă. Eu amestec arta cu economia politică (adică astfel spune despre mine d-l Roman), iar d-l Roman crede că e rău „a avea poeți economiști". Dar dacă deosebirile între noi sînt așa de mari, dacă „direcția" mea se deosebește așa de mult de „direcția" d-sale, de ce osîndește pe colaboratorii *Contemporanului* pe cuvîntul că nu vor să urmeze direcția mea? Faptul că poeții *Contemporanului* nu-s poeți economiști ar trebui să-l bucure pe d-l Roman, dar nu să-l facă a osîndi pe acești poeți. Și acuma vedeți lucru ciudat de la început cu chestia direcției nouă: d-l Roman a osîndit pe poeții de la *Contemporanul* că de ce urmează după o direcție pe care d-sa o crede bună și acuma îi găsește vinovați că de ce nu urmează o direcție pe care d-sa o găsește rea. Pînă acuma am vrut să arăt că amîndouă chestiile de căpetenie pe care se sprijină toată broșura d-lui Roman sînt departe de a fi așa de tari cît s-ar cuveni pentru niște temelii. Să luăm acuma de-a rîndul toate întîmpinările ce sînt făcute în broșură împotriva celor ce scriu la *Contemporanul*.

Începem cu V. G. Morțun. Morțun a scris în *Contemporanul* o schiță dramatică, iar eu am făcut o critică asupra acestei schițe. D-l Roman găsește că schița dramatică e absurdă, iar critica mea făcută cu părtinire.

Să vedem cum dovedește d-sa acest lucru. Schița dramatică a lui V. G. Morțun nu-i place d-lui Roman nici într-un chip: nici ca fond, nici ca întocmire, nici ca stil. Care este argumentul de frunte al d-sale împotriva fondului și a întocmirii piesei?

În ce vede el greșeala cea mai mare? După d-sa greșeala este că V. G. Morțun n-a izbutit să dovedească teza socială, ideea socială de care s-a îngrijit. „Care a fost ideea socială — zice d-sa — care a preocupat pe

autor ? Direct au fost căsătoriile nepotrivite dintre bătrîni și tinere ; iar indirect, marea chestie a *emancipării femeilor ?*". Cinci fețe [pagini] de tipar le jertfește d-l Roman pentru a dovedi următoarele : „Credem a fi deslușit cu acestea că d-l Morțun una și-a propus și alta a făcut". Mai întîi vom întreba și noi pe d-l Roman : De unde știe d-sa că scriind pe *Ștefan Hudici*, V. G. Morțun a vrut să apere chestia emancipării femeii ? De unde știe domnia-sa că Morțun a vrut să dovedească teza cutare și cutare ? Noi, care avem putința de a ști, cel puțin cît și d-l Roman, intențiile autorului, am lăudat schița pentru faptul că-nfățișează o bucată din viața noastră reală, pentru că schița ridică vălul de pe un colțișor din viața noastră socială și nu știm să fi fost scrisă pentru a dovedi cutare sau cutare lucru, nu-i scrisă *à thèse*, pentru a dovedi chestia emancipării femeii, ci autorul a vrut numai să înfățișeze adevărat un colțișor din viața adevărată. Cum rămîne cu critica prin care d-l Roman stăruie să dovedească nereușita autorului în dovedirea unei teze la care autorul nici nu s-a gîndit ? Și ce-nseamnă a critica, în loc de opera autorului, intențiile lui ? Nu este oare cu putință astfel a găsi rea orice lucrare literară ? A ieșit un roman ori o dramă ; criticul ia condeiul și scrie următoarele : „D-l X (autorul) a vroit să dovedească necesitatea instrucției (se-nțelege că d-l X nici n-a visat), ian să vedem a dovedit-o oare ?". Este serioasă [o] astfel de critică ? Și ce rămîne din toată critica dacă d-l X (în cazul nostru V. G. Morțun) va zice : „Nu, d-le, n-am scris pentru a dovedi necesitatea instrucției ; deși în adevăr cred că-i foarte trebuitoare". Dacă-i slabă temelia, firește că-s slabe și amănuntele. Toată critica fondului piesei *Ștefan Hudici*, învîrtindu-se lîngă faptul nedovedirii necesității emancipării femeii și răspunzînd că autorul n-a scris pentru a dovedi, critica se ruinează de la sine și n-am avea nici o nevoie să ne mai oprim la toate dovezile d-lui Roman. Dar d-sa ridică în orice caz o chestie însemnată, din analiza căreia poate să ni se lumineze niște adevăruri prețioase. De aceea ne oprim mai pe larg la critica fondului piesei. D-l Roman găsește, cum am zis, că piesa lui V. G. Morțun nu dovedește că-i nevoie să se emancipeze femeia și că rele-s căsătoriile nepotrivite. Pentru ca piesa să fie doveditoare în

această privință, ar fi trebuit ca bătrînul Hudici, bărbatul Anei, să fie un tiran, o personificare a brutalității, dar nu un om bun (chiar personificarea bunătății, după d-l Roman). D-l Zlătescu, tînărul de care s-amorează Ana, ar trebui să fie un om „demn de stima societății și de iubirea Anei", dar nu un potlogar. Astfel de piesă în adevăr ar apăra, după d-sa, ideea socială de mai sus. De ce n-a făcut Morțun întocmirea intrigii, după cum zice d-l Roman, nu știu și nici nu voi să știu. Am înaintea mea piesa lui Morțun, am înaintea mea propunerea d-lui Roman și, plin de convingere, zic : foarte bine a făcut V. G. Morțun că n-a întocmit piesa după cum ar fi poftit d-l Roman. Ceea ce poftește d-l Roman e o copie de pe melodramele sentimentale scrise *à thèse* și care sînt vîndute cu mărunțișul și cu de ridicata de autorii francezi.

Se știe în adevăr rețeta după care sînt fabricate multe din aceste melodrame. Un bărbat bătrîn ori tînăr, mai mult bătrîn decît tînăr, un tiran, „personificarea brutalității" ; o femeie tînără, frumoasă, blîndă ca un înger, o desăvîrșire îngerească tiranizată de bărbatu-său. În sfîrșit, un ibovnic tînăr, frumos, viteaz, vrednic de admirație. Tot interesul dramatico-sentimental stă în suferința acestor doi gingași porumbei. Tot interesul dramatico-sentimental stă în suferința nenorociților îndrăgostiți, în moartea lor chiar etc. ; iar interesul autorului dramatic este de a scoate lacrimi cutărui sau cutărui burtă-verde, ca să nu zică : „am plătit degeaba loja !". Fabula acestor melodrame e luată din poveștile naive ale poporului, în care de asemenea aflăm un balaur cu șapte ori cu douăsprezece capete, care vrea să omoare o fată frumoasă de împărat și un făt-frumos, viteaz și fără pereche pe lume, care se luptă cu balaurul și-l învinge, mîntuie fata și o ia de soție împreună cu-mpărăția pe jumătate. Dacă vom lăsa la o parte executarea artistică, de care nici nu-i vorba aici, apoi fondul poveștilor populare este mai frumos decît al melodramelor. În melodrame, ca și-n povești, este același fond filozofic, moral, lupta între principiul răului (balaurul, zmeul et Co. din poveste ; bărbatul tiran din melodramă) și al binelui (făt-frumos din povești ori ibovnicul din melodramă) ; burtăverzimei îi plac asemenea melodrame, pentru că în privința intelectuală și culturală burtăver-

zimea nu s-a depărtat mult de popor, pe care însă îl dispreţuieşte aşa de mult. Cam astfel de melodramă ar fi ieşit dacă Morţun s-ar fi luat după reţeta dată de d-l Roman. Morţun însă n-a făcut această greşeală. În loc de abstracţiuni menite a înfăţişa pe scenă cutare ori cutare principiu, Morţun ne-a dat oameni vii ; în loc de poveste, ne-a dat un colţişor din viaţa noastră reală. Ce e Hudici ? Este el oare întruparea răutăţii celei mai neamestecate, cum se vede în poveşti şi cum nu se întîmplă niciodată în viaţa adevărată ? Nu, Hudici e un boier bătrîn, bogat, moale la caracter, inconsecvent, egoist, dar egoist fără a se pricepe singur ; lui nici nu-i trece prin minte de chinurile Anei. Hudici s-ar mira foarte mult dacă i-ar zice cineva că n-are drept să ţină legată şi să chinuiască pe nevasta lui, făcînd-o să trăiască, ea femeie tînără, cu un moşneag bătrîn. La astfel de vorbă, Hudici de bună seamă ar fi răspuns cu mirare : „Dar ce, nu m-am cununat cu dînsa ? Nu-i sînt bărbat ?". Într-un cuvînt, Hudici e un boier bătrîn, un reprezentant credincios al clasei sale, cu toate greşelile, neajunsurile şi prejudiciile ei. Este el bun ? Este rău ? Cum se întîmplă de obicei cînd e vorba despre oameni vii şi nu despre păpuşi, răspunsul la această întrebare atîrnă de omul căruia vei face această întrebare. Pentru mine *, Ştefan Hudici, care la vîrsta de 60 de ani se-nsoară c-o fată tînără, pe care o ţine legată de dînsul, pe care a cumpărat-o de la coana Elencu, pe care, în sfîrşit, o îndeamnă la adulter, dîndu-i voie — pentru mine —, această persoană e cu desăvîrşire greţoasă. Hudici nu-i pe atîta rău pe cît e lipsit de caracter ; face răul nu din răutate înnăscută, ci pentru că starea lui de boier, bogăţia lui, îi dă putinţa să facă rău. Pentru mine, Hudici e o oaie în piele de lup, pentru d-l Roman, Hudici care nu-şi bate nevasta, care-i dă voie să trăiască şi cu Zlătescu, pentru d-l Roman, Hudici e întruparea bunătăţii. Şi această deosebire de păreri e de asemenea dovadă că Hudici e om viu. În adevăr, să-şi aducă aminte cititorii de vreunul din cunoscuţii lor, de boierul X de pildă. Fi-vor oare toţi de-o părere despre el ? Nu va

* Vezi articolul meu *Ştefan Hudici*, în *Contemporanul*, anul IV. [A se vedea C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 359—376.]

părea el unora bunătatea întrupată şi altora un om de nimica ?

Pe Ana a făcut-o oare Morţun un ideal de femeie, fără nici un viciu, o perfecţie abstractă, pentru a dovedi că femeia trebuie să se emancipeze ? Nu, deloc. E adevărat că Ana are mai multă putere de caracter, mai multă energie, mai mare înălţime morală decît oamenii ce-o înconjoară ; dar desăvîrşire, perfecţiune abstractă nu este. Ana se mărită cu un bătrîn pentru a scăpa de gura mamei. Măritată, primeşte bilete de dragoste fără ştirea bărbatului ; împinsă de două pasiuni, de iubire pentru Zlătescu şi de dezgust şi ură către Hudici, inima Anei e nesimţitoare la rugăminţile şi lacrimile bătrînului. Într-un cuvînt, Ana, deşi superioară celorlalţi, nu e deloc străină de slăbiciunile omeneşti. D-l Roman găseşte greşit pe Morţun pentru că Ana se amorezează de Zlătescu, un stricat care vine-n piesă ca un *deus ex machina*, şi nu de vreun om „demn de stima societăţii". Eu cred că foarte bine a făcut Morţun, şi iată pentru ce : Ana măritată tînără, foarte tînără, după un bătrîn, în curînd a trebuit să simtă nevoie de iubirea unui om tînăr potrivit cu dînsa (lucrul e adevărat fiziologiceşte) ; deci cel dintîi tînăr care a început a-i face curte trebuie s-o robească. În asemenea împrejurări e foarte natural ca Ana să fi idealizat pe Zlătescu, să nu-i fi văzut neajunsurile bătătoare la ochi pentru ceilalţi oameni. Dar de ce tocmai un om stricat să-i fi ieşit în cale ? Pentru că în jurul boierului Hudici tinerii sînt cei mai mulţi de acei despre care poetul a zis :

Ne-aţi venit apoi, drept minte o sticluţă de pomadă,
Cu monoclu-n ochi, drept armă beţişor de promenadă,
Veştejiţi fără de vreme, dar cu creieri de copil,
Drept ştiinţ-avînd în minte vre un vlas din Bal-Mabil !" *

Eroii morali în cercul tinerilor ciocoi între care trăieşte Hudici sînt aşa de rari, dacă mai sînt ! Ironia vieţii, ce să-i faci ? Dacă Morţun ar fi făcut din Zlătescu un erou moral, atunci în adevăr am fi putut să-l întrebăm : „De unde a ieşit şi acesta, ca un *deus ex machina* ?". Dar mai ales interesul dramatic cîştigă prin asemenea

* [M. Eminescu, *Scrisoarea III.*]

întocmire; starea Anei între bătrînul ramolit Hudici și tînărul pungaș Zlătescu e imens de dramatică. E foarte natural acest dramatism, și cel mai mare dramatism imaginar nu va fi așa de grozav ca dramatismul vieții reale. *Ștefan Hudici* e o schiță din viața noastră reală *.

Ștefan Hudici, Ana, cucoana Elencu sînt oameni vii, acesta-i meritul de căpetenie al lui Morțun; aceasta e părerea mea acuma și tot aceasta a fost și cînd am scris articolul celălalt despre *Ștefan Hudici.*

Altă chestie pe care o ridică d-l Roman, și care ne interesează foarte mult, este chipul cum ar lucra piesa asupra publicului. D-sa crede că o piesă întocmită după sfaturile d-sale ar pleda pentru emanciparea femeii, pentru neatîrnarea ei economică, pentru căsătorii potrivite; iar așa cum este mai degrabă pledează pentru contrariu. Să ne închipuim dar o piesă întocmită după rețeta d-lui Roman și să vedem ce influență va putea să aibă astfel de piesă asupra oamenilor ce vin la teatru. Care ar fi deducția morală ori învățătura ce ar putea scoate publicul din astfel de dramă (întrucît e vorba de întocmirea intrigii). Deducția ar fi de bună seamă următoarea: „Nu-i bine să-ți dai fata după un om rău, după un tiran, o întrupare a brutalității cum ar fi Hudici". Cam acolea s-ar opri toată impresia. Poate unii vor merge și mai departe, vor zice că e rău să dăm fete tinere după bărbați bătrîni. Poate că d-l burtă-verde va zice soției d-sale: „Știi ce, nevastă, poate n-ar fi bine să dăm pe Zoița după conu Petrachi", dar madam burtă-verde, care în astfel de împrejurări e mult mai practică și mai puțin sentimentală decît îngrășatul ei soț, desigur va răspunde: „că nu se potrivește una cu alta, că boierul Petrachi nu e doar așa drac precum e Hudici cel din piesa propusă de d-l Roman, că dimpotrivă conu Petrachi e om ca toți oamenii, bătrîn și molatic, că Zoița lor îi fată deșteaptă,

* Trebuie să fac o observație pentru a nu da loc la neînțelegeri mari. Cu intriga propusă de d-l Roman și ori cu care altă intrigă, fie ea oricît de greșită, un om cu talent mare va ști să facă mare întipărire asupra publicului celui mai inteligent chiar; dar meritul va fi al execuției și al talentului, și nu al intrigii. Comparînd acolea două feluri de intrigi (cea propusă de d-l Roman cu cea făcută de Morțun), facem abstracție de talentul executorului sau mai bine presupunem pentru fiecare intrigă condiții egale, adică tot atîta talent de execuție.

nu e nebună ca Ana ceea, că deci va ști să-l joace pe degete și pe cît e vorba de amanți tineri, apoi cînd are să fie Zoița bogată atîta grijă să fie pe lume! Și la-ntîmplare de a o și prinde cu vreunul, lasă pe Zoița de n-a face pe conu Petrachi să-i dea voie să trăiască și cu ibovnicul, numai să nu-l părăsească pe dînsul, că doar conu Petrachi e moșneag în vîrstă de 60 de ani și Zoița e fată frumoasă coz și numai de optsprezece".

Desigur că asemenea vorbe ale zisei madam burtă-verde îl vor liniști și pe dumnealui și-l vor face să-și zică în minte: „Al dracului lucru și muierile la om; în astfel de trebi cea mai proastă e mai deșteaptă decît cel mai deștept bărbat".

La urmă de tot am lăsat încă un altfel de public, pe oamenii culți, inteligenți, pe oamenii care știu să tragă încheierile dintr-o lucrare artistică. Ce influență va avea asupra lor piesa (ori mai bine intriga piesei) întocmită după sfaturile d-lui Roman? Mai întîi, oamenii inteligenți vor constata exagerarea romantică, meșteșugirea romantică a lucrării: un bărbat tiran, un ibovnic ideal etc. În privința emancipării și neatîrnării economice a femeii, care se va străvedea ca teza lucrării, protivnicii vor zice: „Trebuie să fie domnia-lor prea slabi și să stea prost de tot cu această chestie dacă aleargă la asemenea închipuiri nefirești pentru a arăta că femeia trebuie să fie emancipată. Aleargă la idealizarea femeii, la idealizarea amantului, la ponegrirea bărbatului bătrîn (brutalitatea întrupată). Lucruri de acestea ori nu se întîmplă, ori se întîmplă ca excepții. Chestia emancipării femeilor atunci ar avea mare însemnătate cînd ar urma din viața reală și deci nici chiar domnia-lor nu-s siguri de dînsa de vreme ce pentru a o susține fug de realitatea lucrurilor. Să presupunem chiar că Hudici, Ana, Zlătescu et Co. sînt oameni vii, că i-a luat autorul din lumea adevărată, ce-ar urma de acolea? Cel mult ar dovedi că niște femei ideale ca Ana trebuie să fie emancipate și dacă-i vorba de asemenea femei, apoi sîntem și noi alături cu autorul; dar fiindcă asemenea femei sînt excepții, ori mai bine zis nici nu sînt deloc, de aceea sîntem împotriva emancipării femeii, și cei care pentru a o sprijini iau pilde excepționale și nereale ne dau nouă dreptate".

Cam așa ar cugeta un om inteligent protivnic emancipării femeii și, cum vedeți, ar avea dovezile sale. Drama

în acest caz ar avea în adevăr un rezultat tocmai cu totul altul decît cel așteptat.

Să vedem acuma care trebuie să fie înrîurirea dramei lui V. G. Morțun asupra publicului. Asupra burtăverzimei, mărturisim, influența poate fi nulă. Mai mult decît atîta, și domnul burtă-verde, și madam burtă-verde, și domnișoara burtă-verde vor găsi, după cum ne spune și d-l Roman, că Ana e *mofturoasă*. Iată ce zice d-l Roman despre refuzul Anei de a trăi cu doi bărbați (cu Hudici și cu Zlătescu) pe cheltuiala celui legiuit : „Ana cea bogată, cea cu costume frumoase, cu scule neprețuite, era învoită de însuși bărbatul său a avea ibovnici, a-i săruta sub ochii săi, căci el avea să închidă ochii ; a-i șopti cuvinte de dragoste alăturea de dînsul, căci el avea să-și astupe urechile !... Și, cu toate acestea, *Ana face nazuri* (! ! !), ea vrea să fugă, ea vrea să plece peste graniță, dar nu cu Hudici, ci «cu cine-i va plăcea d-sale», și toate acestea pentru ca publicul *să-i zică cu drept cuvînt că-i o mofturoasă*".

Pentru cinstea d-lui Roman trebuie să credem că astă directă îmboldire la nemoralitate și prostituție a făptuit-o din scăpare de vedere și că d-sa a vroit să zică altceva. Cel puțin dacă n-ar fi vorbele *„cu drept cuvînt"*, atuncea am fi crezut că *mofturoasă* va crede-o pe Ana publicul ; dar nu d-sa, criticul. Mai repet, ne-ar plăcea să fi fost o scăpare din vedere și că d-l Roman nu crede că Ana, dacă ar fi fost femeie cuminte, ar fi primit îndemnul lui Hudici și ar fi avut din belșug costume, cai, trăsură.

Dar asupra oamenilor inteligenți și culți ce impresie va avea ? Văzînd suferința Anei, pusă între Hudici și Zlătescu, cruda suferință, moartea, omul cult se va întreba care e pricina acestei suferinți, cine e vinovat. E vinovat oare Hudici ? Dacă piesa ar fi fost întocmită după gustul d-lui Roman, firește că Hudici e vinovatul. Acest tiran bătrîn, brutalitatea întrupată, el și nu altul e de vină ! Tot așa este și în poveștile poporului care au slujit de model acestui soi de melodrame. Cine e vinovat de suferințele fetei de-mpărat dacă nu zmeul ce a furat-o de la părinți și acuma o chinuiește ? Tot așa este oare în piesa lui Morțun ? Firește că nu. Bătrînul Hudici, omul fără de caracter, inconsecvent, moale, lucrează cu atîta seninătate în suflet, este cu desăvîrșire încredințat de dreptatea sa și e mai degrabă *oaie* decît tigru. E grețos, negreșit, cînd îl vedem că ține pe Ana cu de-a sila legată de sine, cînd vrea ca Ana, o femeie tînără și plină de viață, să stea cu o căzătură ca dînsul ; e grețos cînd îndrăznește încă a face morală înaltă. Dar el se crede atît de drept ; toată viața, tot mijlocul [mediul] în care a trăit, educația de mic copil, l-a învățat așa ! Nu s-a cununat el cu Ana la sfînta biserică ? Afară de acestea, el singur suferă și suferă grozav, deci mai curînd s-ar putea pune pe lîngă întrebarea : *de ce suferă Ana* ? și alta : *de ce suferă Hudici* ? Nu, Hudici nu e vinovat. Apoi poate oare fi vinovată Ana, care a luat un bărbat bătrîn ? Ea, o fată nevinovată, tînără, crescută la pension, deci necunoscînd nimica din ale vieții, îmboldită, silită de mă-sa, ce vinovăție poate avea dacă s-a potrivit și s-a măritat fără să iubească ? E deci vinovată cucoana Elencu, pentru că ea a împins pe fată la acest măritiș nepotrivit ? Cucoana Elencu, mama Anei, e mahalagioaică, toată viața a trăit în sărăcie, înconjurată de o lume în care orice mamă ar fi fost fericită să capete pentru fată-sa un bărbat atît de bogat ca Hudici ; a trăit convinsă că paralele fac fericirea. Putem oare noi, cu mîna pe conștiință, s-o învinuim ? Firește că nu. Dar gîndul ne duce mai departe, la părinții lui Hudici, care l-au crescut așa, la mahalagiii cucoanei Elencu, la pensionul unde a învățat Ana etc., și la fiecare învinuire ce-ncercăm a face cutărui sau cutărui om, conștiința noastră răspunde : „Nu, nu e vinovat !". Și tot căutînd pe vinovat și tot legînd cauzele cu efectele, omul cult își va aminti de vorbele poetului, așa de adevărate și din punct de vedere științific :

> *Sîntem cu toții vinovați fără vină*
> *Ori nimenea nu-i vinovat.*

Da, nu e vinovat cutare sau cutare om, nici nu e cutare sau cutare cauză luată îndeosebi, ci urcînd scara cauzelor dăm de întocmirea socială, de relațiile sociale ; deci nu e cutare ori cutare om de vină, ci relațiile sociale, întocmirile sociale. Nu e Hudici de vină, ci întocmirile economice, care, prefăcîndu-l în boier milionar, îi dau o putere socială covîrșitoare asupra semenilor săi : puterea de a arunca în patul său o fată de 18 ani. Nu

e cucoana Elencu de vină, ci un complex de cauze, care fac pe unii muritori de foame ; e sărăcia care ucide cele mai elementare sentimente omenești, sentimentele de mamă. Nu e Ana de vină, ci ticăloasa stare a femeii în societatea de astăzi, creșterea ei proastă, atîrnarea ei de alții, și mai ales atîrnarea economică. Emanciparea femeii în adevăr iese din piesa lui Morțun ca un lucru ce nu poate fi înlăturat. Și e foarte natural. Emanciparea femeii fiind o necesitate a vieții reale, firește că va ieși din fiecare lucrare ce va atinge viața femeii și va înfățișa, totodată, o părticică din viața reală ! Vorbind de rezultatul la care va ajunge un privitor cult cînd va pleca de la întrebarea : „Cine e vinovat de nenorocirea Anei ?“, firește nu vreau să zic că fiecare va pleca numaidecît de la această întrebare, dar ori de unde ar pleca, tot cam la aceeași încheiere va ajunge.

În articolul meu scris cu prilejul lui *Ștefan Hudici*, am luat îndeosebi persoanele din piesă și am arătat sentimentele morale ce-mi sugerează fiecare din ele. Prin acest metod am ajuns tot la încheierea aceasta. Iată și lămuririle lucrului care a nedumerit atîta pe d-l Roman, că adică de ce eu, în loc de a analiza lucrarea lui Morțun, m-am pus la polemică, la sfadă, cu persoanele din piesă. Sînt o mulțime de chipuri de a analiza o lucrare *naturalistă* pentru a vedea dacă ne înfățișează oameni vii ori păpuși. Între altele e și următorul : presupunem că persoanele sînt oameni vii și vedem dacă ne vor sugera aceleași sentimente ca oamenii vii. Dacă lucrarea ține bine împotriva acestei încercări, atunci avem dovadă că-i bună și că persoanele din ea nu-s păpuși. D-l Roman, care vede în Hudici un om foarte bun, în Ana o mofturoasă etc., dovedește că și d-sa îi privește ca oameni vii, pentru că păpușile nu pot să ne facă a avea despre dînsele părerea că sînt oameni buni ori moftangii. Acest fel de critică ne place mai mult decît multe altele, și anume pentru că dă voie criticului să arate mulțime de vederi ale sale. Poate ne va spune d-l Roman următoarele : „Nu e oare părtinire ori exagerare a trage atît de însemnate încheieri dintr-o schiță dramatică ? Nu i se recunoaște oare pe sub mînă însușirea de lucrare genială ?“. Nu, deloc. Meritul și însușirea tuturor operelor naturaliste, dacă sînt cu viață în ele, este că din ele putem trage cele mai însemnate încheieri ; lucru foarte firesc, fiindcă

ele înfățișează o parte din viața reală. După cum un filozof modern, evoluționist, vede într-o insectă, oglindită pe scurt, toată lumea organică, tot așa criticul într-o lucrare literară, cu adevărat naturalistă, poate să vadă oglindindu-se toată societatea cu complexitatea ei uriașă.

Și fiindc-a venit vorba despre valoarea artistică a piesei lui Morțun, apoi am să spun și eu cîteva cuvinte, deși, cum a putut vedea d-l Roman din articolul meu din urmă, nu prea pun mare preț pe critica judecătorească și pe hotărîrile ei. Dacă Morțun, în loc de o schiță dramatică, ne-ar fi dat o dramă mare întreagă, ne-ar fi arătat cum s-a început la Ana a se dezvolta iubirea către Zlătescu și ura către Hudici ; ne-ar fi arătat pe tînărul stricat Zlătescu mai adînc și mai pe larg ; ar fi completat tipul bătrînului Hudici, ne-ar fi zugrăvit lumea ce-l înconjoară și, dacă toate acestea le-ar fi făcut tot cu acea pricepere și inteligență cu care a făcut schița, drama ar fi fost o lucrare admirabilă ; dar așa cum este lucrarea e un conspect de dramă. Și, cînd în articolul trecut am zis că *Ștefan Hudici* e un conspect de dramă, cu aceste cuvinte am judecat lucrarea lui Morțun mai degrabă prea aspru. Dar schiță, conspect, cum este ea, arată inteligență în întocmirea piesei și în alegerea subiectului, și mai presus de toate arată capacitatea de a pricepe sufletul oamenilor, psihicul lor, și a reproduce acest psihic într-o lucrare literară. — Aceasta a fost sincera și nepărtinitoarea mea părere, aceasta e și acuma. Dar [la] toate întîmpinările d-lui Roman cu una mă unesc și eu, anume în privința scenei cînd Hudici dă palme slugilor și acestea strănută. Această scenă a fost negreșit scrisă pentru a face pe privitori să rîdă și era mai bine să fi lipsit cu totul.

Să răspundem acuma cîteva cuvinte d-lui Roman în privința stilului piesei. D-l Roman ține de rău pe Morțun că de ce Ștefan Hudici, boier bătrîn, fără multă învățătură, Ana, tînără și crescută în pension, Hristea, alt boier bătrîn, vorbesc cu toții aceeași limbă alcătuită cu mult meșteșug de însuși autorul lui *Ștefan Hudici*, în loc de a vorbi cum vorbesc în adevăr. Această chestie despre stilul „naturalist“ e o chestie grea, care n-o putem desluși bine în treacăt, în acest articol ; acuma vom spune numai cîteva cuvinte. Chiar în romanul naturalist nu-i încă hotărît dacă toate persoanele ce se arată în

roman trebuie să vorbească în limba lor sau dacă autorul are dreptul să le facă să vorbească în limba sa, bineînțeles cu condiția ca vorba lor să-i caracterizeze. Aceia care au citit, de pildă, romanul lui George Eliot *Adam Bede*, roman de altmintrelea admirabil, știu ce greu e de citit un roman din viața lucrătorilor în care muncitorii vorbesc un dialect ciudat de tot. Dacă în roman e lucru greu stilul naturalist, și încă nehotărît pînă acuma, apoi în dramă nici vorbă că de multe ori persoanele trebuie să vorbească limba alcătuită de autor. Să nu uităm că persoanele lui Shakespeare, Molière etc. vorbesc chiar în versuri și aceasta nu le împiedică de a fi tipuri naturaliste în toată puterea cuvîntului. În dramă mai ales această schimbare, îndreptare a limbii, e de multe ori neapărat trebuitoare. Să luăm chiar pe Hudici. El suferă grozav, e cuprins de teamă că nevasta îl lasă, e cuprins de gelozie, de compătimire pentru Ana; dar această compătimire înădușită de egoism îl face să tremure, să sufere grozav la ideea că Ana îl părăsește. Monologul lui trebuie să fie exprimarea acestor felurite sentimente de suferință, de durere, și trebuie să facă pe public a le pricepe și deci a compătimi cu dînsele. Cum s-ar petrece însă lucrurile dacă în monolog ar începe a spune cuvinte bătrînești ca *lipom* * și altele... (presupunînd că așa vorbește Hudici în realitate). Ar fi izbucnit în sală un hohot de rîs, și atîta tot! Autorul are înaintea sa următoarea dilemă : ori să întrebuințeze limba bătrînească a lui Hudici, astfel ar arăta în adevăr cum vorbea Hudici, dar ar masca pentru privitori un șir întreg de sentimente lăuntrice, dîndu-le cu totul sub altă lumină ; — ori să arate sentimentele lăuntrice, psihicul lui Hudici, jertfind limba lui. Credem că și d-l Roman va mărturisi că bine a făcut autorul alegînd calea din urmă.

Dealtfel, unde a fost cu putință, autorul a păstrat limba persoanelor. Așa cucoana Elencu vorbește ca o adevărată mahalagioaică, zice „tras la cvit" **, „arlimente"*** etc... Cucoana Elencu e însă o persoană comică, la acestea păstrarea limbii e de multe ori foarte folositoare, ea face parte din comicul persoanei, ba adesea e chiar esențială. D-l Roman, care se adresează la oameni sinceri și neinteresați, e singur așa de puțin sincer și neinteresat încît zice că Morțun vorbește pentru toți, pentru toți face fraze ticluite și nici nu pomenește de cucoana Elencu, care vorbește destul de mahalagește.

* [tumoare de grăsime.]
** [în sensul de înșelat.]
*** [alimente.]

Să trecem acum la comedia *Ministru*, o comedie a lui Gondinet, prelucrată de Morțun [24]. D-l Roman, criticînd piesa, zice : „Am fi curioși să citim critica d-lui Gherea asupra comediei (?) *Ministru*".

Fiindcă d-sa dorește atît de mult să știe părerea mea, apoi iat-o :

Eu cred că *Ministru* e o farsă franțuzească foarte nostimă, care are și meritul de a face de rîs ceea ce merită a fi luat în rîs, adică nestatornicia principiilor la oamenii politici ; dar e o farsă fără merit literar real. Pe cît știu, aceasta a fost prelucrată pentru scenă și acolo în adevăr ar putea să aibă succes de vreme ce are multă acțiune și e plină de spirit. Neavînd merit literar, piesa nu e însă un monstru, după cum vrea să dovedească d-l Roman cu orice preț. La toate exagerările satirice din piesă, cum e fata care se îndeletnicește numai cu politica etc., d-l Roman întreabă : „Dar unde s-a văzut așa fată? Cine a mai auzit de deputați care să-și schimbe principiile cum și-ar schimba cineva hainele? Să-și schimbe principiile de patru ori într-un ceas! De patru ori pe an, calea-valea, dar într-un ceas e prea-prea". Dar cine a mai auzit în viața reală ceva ca venirea pe scenă a sultanului turcesc în *Le Bourgeois gentilhomme* * a lui Molière? Ori cine a mai auzit de viteji (nu numai din vremea noastră, dar chiar din a lui Cervantes) care să se bată cu morile de vînt? etc. După d-l Roman, și comediile lui Molière, și *Don Quijote* ar trebui să fie socotite monstruoase. Satira totdeauna a luat o trăsătură de caracter și a exagerat-o ; acesta e dreptul ei. De altmintrelea, noi mărturisim că *Ministru*, piesa lui Gondinet, n-are vreo valoare literară reală. Nu pricepem numai cum trage d-l Roman încheiere că V. G. Morțun e cu desăvîrșire lipsit de talent din faptul că piesa lui Gondinet e slabă din punct de vedere literar! Dacă d-l

* [*Burghezul gentilom.*]

Roman zicea că Morțun ar fi putut alege altceva mai bun, am fi și noi de această părere.

. . . .

Multe aș putea zice în privința celor spuse de d-l Roman în privința mea, și numai întinderea îngrijorătoare a articolului mă nevoiește să mă opresc. În schimb însă am foarte puține de zis în privința zecimilor de fețe în care critică pe colaboratorii *Contemporanului.* Pricina e următoarea : cele ce a spus d-l Roman despre mine sînt, nu mă îndoiesc, sincerele sale opinii literare. Nefiind de o părere cu mine, găsind în unele privințe că am fost absurd, e foarte firesc să fi spus așa. La rîndul meu am căutat să arăt că nu eu, ci d-sa n-are dreptate. În asemenea împrejurări, polemica e plăcută pentru acela ce o face și folositoare pentru cititori. Altceva e însă cu ceilalți colaboratori de la *Contemporanul.* În privința celorlalți, d-sa e dușman, cum e dușman și cu redacția *Contemporanului.* Iată pentru ce în privința celorlalți voi răspunde numai în cîteva cuvinte. Cum am mai zis, d-l Roman găsește vină colaboratorilor de la *Contemporanul* că nu se țin de direcția tendențioasă desemnată de mine. În privința aceasta am zis destul, aici eu voi să arăt numai cît de parțial e d-sa. D-sa caută direcția tendențioasă și teza chiar în fiecare poezie în parte. Așa, d-l Neculau a scris vreo trei-patru poezii despre iubirea către femeie și d-sa pe dată întreabă : „Dar unde e direcția nouă ?", ori mai bine zis : „Unde sînt rețetele, tezele ?". Oricît de hotărîtă ar fi direcția unei reviste, desigur nu în cutare sau cutare poezie a unui colaborator întîmplător (pentru că în fiecare revistă sînt colaboratori statornici și colaboratori din întîmplare) se va vedea direcția revistei. „Dar poeziile d-lui Neculau sînt slabe !". Cît pentru aceasta sîntem de o părere, și redacția *Contemporanului,* cu drept cuvînt, poate să zică : „Da, și noi știm că multe din poeziile ce tipărim sînt slabe și mult am fi dat să avem poeți ca Byron ori Shelley, dar am putea să așteptăm hăt și bine pînă să se ivească asemenea poeți și pînă atunci n-ar fi trebuit să nu se tipărească nimica. Am vroi să știm ce literatură ar putea să se dezvolte într-o țară dacă ar voi să se înceapă numai cu opere perfecte". Într-un cuvînt, dacă d-l Roman ar fi făcut analiza critică a unora din poeziile tipărite în *Contemporanul,* apoi în multe privințe ne-am

fi unit și noi cu d-sa, dar d-sa caută tot mereu „direcția", ori mai bine „teza", caută această direcție nouă în fiecare poezie, ba în fiecare strofă chiar ! Cu poeți ca Teodoru și Beldiceanu s-ar schimba întrucîtva chestia. Aceștia sînt colaboratori statornici ai *Contemporanului* ; deci ei în adevăr ar trebui să confirme și chiar să exprime direcția *Contemporanului.* Dar tocmai în privința acestora se arată toată parțialitatea domnului Roman. Din toate cîte a scris Teodoru în *Contemporanul,* sînt cel puțin patru cincimi care se potrivesc cu direcția *Contemporanului,* chiar dacă am lua cuvîntul direcție în înțelesul cel mai îngust, cum îl vrea d-l Roman. Dar, afară de aceste poezii, Teodoru a mai scris cîteva poezii în care își arată iubirea către o femeie ; deci după d-l Roman e în contrazicere cu direcția nouă pentru că în iubirea lui Teodoru nu se vede idealul de femeie despre care vorbesc eu. Am mai spus că rău m-a înțeles d-l Roman luîndu-mi cuvintele drept rețete ori teme ; deci la această chestie nu ne mai întoarcem. Aici arătăm numai parțialitatea d-lui Roman. Eminescu a scris 20 de ani, dacă nu greșesc, deci în această vreme și-a arătat idealurile lui în toate privințele. D-l Teodoru e însă un tînăr începător, care n-a avut vreme să exprime tot ce are de exprimat, deci comparația în privința direcției (de talent facem abstracție, pentru că și d-l Roman mai nu vorbește despre acesta) e nedreaptă. D-l Eminescu și-a exprimat idealul său de femeie pe deplin, un ideal care se rezumă în forme frumoase (ca o marmură de Paros, ca o pînză de Correggio) ; Teodoru nici n-a exprimat, nici n-a avut cînd să-și exprime idealul său în această privință și deci d-sa ar fi vinovat nu pentru ceea ce a zis, ci pentru ceea ce n-a zis. E lucru serios acesta ? Afară de aceasta, cum am zis, patru cincimi din ce a scris Teodoru au cu totul alt înțeles, și un scriitor trebuie să fie luat în totalitatea producerilor sale. Al doilea poet statornic al *Contemporanului* e Beldiceanu. Despre acesta și d-l Roman zice că e mai mult decît toți în armonie cu direcția *Contemporanului* ; însă are și el două poezii pesimiste insuflate de Eminescu. Noi am arătat că în *Contemporanul* ar fi putut să se tipărească și poeziile pesimiste ale lui Eminescu, alăturea cu criticile mele, fără a se cuveni să învinuie cineva redacția de neconsecvență, cum face d-l Roman ; deci cu atîta mai

mult puteau să se tipărească poeziile lui Beldiceanu citate de d-l Roman, poezii care sînt mai prejos decît ale lui Eminescu ca execuție artistică, însă în ele părțile umanitare sînt mai bine puse decît la Eminescu și nu cuprind îndemnare la quietism. Mai departe, se știe că poeții cu tendințe sociale înaintate se ridică foarte cu putere împotriva civilizației moderne burgheze, care sub mască frumoasă ascunde o mulțime de păcătoșenii și de nefericiri. Bineînțeles că astfel de poezie este cu totul potrivită cu direcția *Contemporanului.* Nu așa gîndește d-l Roman ; astfel d-l Ciutea a scris o poezie intitulată *Civilizației,* în care zice că e roasă de păcate civilizația modernă, că în ea foșnesc mii de viermi. D-l Roman găsește că astă poezie e cu desăvîrșire contra direcției noastre. Și pentru ce ? Pentru că își închipuie că dacă spunem că astă civilizație burgheză e roasă de păcate și plină de viermi ar urma că înainte era mai bine. De unde ? Și de ce adică n-ar urma că azi e rău și că mai înainte a fost și mai rău, deci trebuie să tindem către altă stare de lucruri în care să fie mai bine ? După astfel de logică ar urma că socialiștii, care lovesc așa tare în civilizația burgheză, care-i descopăr toate păcatele și viermii ce foșnesc în ea, lucrează pentru trecut, că vor să ne ducă înapoi la feudalism. Desigur, parțialitatea, mai ales exagerată, nu-i bună tovarășă pentru critic. Și pe astfel de argumente își întemeiază d-l Roman deducția d-sale cea atît de strașnică, spunînd că, „curentul confuz ce încearcă să-l acrediteze această revistă în literatura română este *vicios, slab, anemic, bolnăvicios și că trebuie evitat de toți !*“.

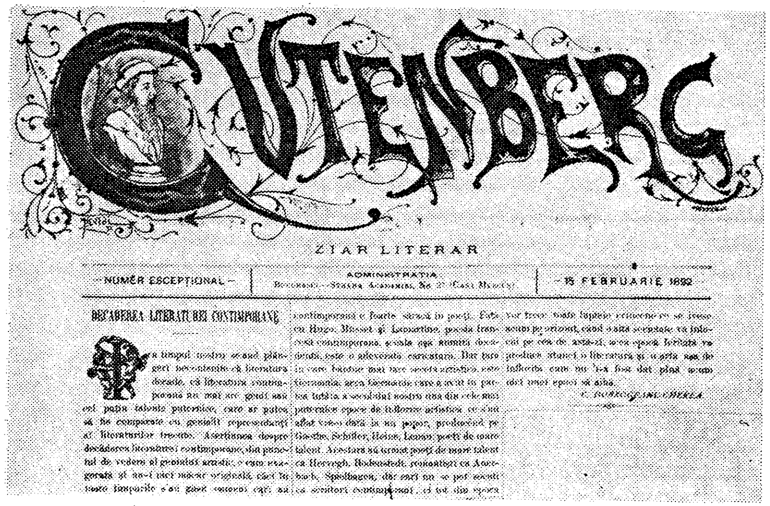
Negreșit, parțialitatea, și mai ales o parțialitate atît de exagerată, nu-i bun tovarăș pentru critică.

Ioan Gherea

CONTEMPORANUL *(IAȘI), ANUL VI, NR. 5, DECEMBRIE 1887, P. 399—417 ; NR. 6, IANUARIE 1888, P. 543—546.*

DECĂDEREA LITERATURII CONTEMPORANE[25]

În timpul nostru se aud plîngeri necontenite că literatura decade, că literatura contemporană nu mai are genii sau cel puțin talente puternice, care ar putea să fie comparate cu genialii reprezentanți ai literaturilor trecute. Aserțiunea despre decăderea literaturii contemporane, din punctul de vedre al geniului artistic, e cam exagerată și nu-i nici măcar originală, căci în toate timpurile s-au găsit oameni care au socotit literatura ce le era contemporană inferioară față de literatura mai veche. Una din pricinile de căpetenie care face pe oamenii unei anumite epoci literare să fie nedrepți față cu literatura contemporană, comparînd-o cu cele trecute și cu aceea ce urmează după dînșii, e următoarea : literatura trecutului s-a dezvoltat într-un lung șir de secole, și cîteodată epocile de înflorire artistică sînt separate de sutimi de ani, însă hulitorii literaturii contemporane uită faptul acesta și vorbesc de trecutul literaturii ca și cum acest trecut ar fi dintr-o bucată, ca și cum Homer, Dante, Shakespeare, Goethe etc. ar fi dintr-aceeași epocă artistică care se cheamă *trecutul* ! Dar, cu toate exagerările, e incontestabil că literatura contemporană în țările cele mai civilizate, cum e Franța, Englitera și Germania, se află în decădere nu numai în comparație cu un *trecut* mai mult sau mai puțin vag, dar chiar în comparație cu epoca imediat precedentă din secolul nostru. Astfel, în Englitera avem cîțiva poeți de un talent incontestabil ca Swinburne, Gabriel Rosetti, Morris, dar acești poeți


GUTENBERG
ZIAR LITERAR
NUMĔR EXCEPȚIONAL — ADMINISTRAȚIA — 15 FEBRUARIE 1892
DECĂDEREA LITERATUREI CONTIMPORANE

Decăderea literaturii contemporane (în „Gutenberg")

nu pot fi deloc comparați cu genialii lor predecesori tot din secolul acesta, ca Shelley, Keats, Byron etc.

În proză și în romane, scriitorii contemporani ai Engliterei nu pot să fie deloc comparați cu genialii lor predecesori ca Dickens, Thackeray, George Eliot etc.

E adevărat însă că în Franța sînt cîțiva romaniști [romancieri] de mare talent ca Daudet, Zola, Goncourt, Maupassant etc., dintre care cei trei dintîi pot să fie socotiți ca făcînd parte din epoca imediat precedentă ; însă Franța contemporană e foarte săracă în poeți. Față cu Hugo, Musset și Lamartine, poezia franceză contemporană, școala așa-numită decadentă, este o adevărată caricatură. Dar țara în care bîntuie mai tare seceta artistică este Germania, acea Germanie care a avut în partea întîia a secolului nostru una din cele mai puternice epoci de înflorire artistică ce s-au aflat vreodată la un popor, producînd pe Goethe, Schiller, Heine, Lenau, poeți de mare talent. Acestora au urmat poeți de mare talent ca Herwegh, Bodenstedt, romaniști ca Auerbach, Spielhagen, dar care nu se pot socoti ca scriitori contemporani, ci tot din epoca precedentă. În timpul de față, seceta literară e așa de mare încît patria lui Goethe și a lui

Heine e nevoită să-și trăiască viața literară și artistică citind traducerile ce se fac din puternica literatură rusească și scandinavă.

Care este dar cauza acestei incontestabile inferiorități, ca să nu zicem decăderi, a literaturii contemporane a occidentului european față chiar cu epoca imediat precedentă ? Ar trebui să lărgim peste măsură acest articol dacă am voi să discutăm toate explicațiile greșite care se dau de unii și de alții acestui fenomen.

Deci ne vom ocupa aicea numai de acea cauză care ni se pare a fi cea mai principală în această decădere literară, și iat-o : Epoca, vremea în care trăim noi, este absorbită de frămîntarea marilor chestii sociale, iar epoca ce se apropie trebuie să le dezlege. Cu o iuțeală nemaipomenită, cu toții mergem către transformarea socială, către o altă societate, cu totul deosebită de aceea în care trăim noi. Un zgomot surd dar formidabil, care pe zi ce trece devine tot mai limpede, ne prevestește furtuni mari, schimbări radicale, care ar mătura o întreagă întocmire socială pentru a o înlocui cu alta. O astfel de epocă trecătoare nu poate să fie avantajoasă unei înfloriri literare. Forțele cele mai inteligente ale celor ce citesc, precum și forțele cele mai talentoase ale acelora care ar putea să creeze, sînt atrase cu totul în altă parte, sînt atrase acolo unde se joacă un joc enorm — întregul viitor al omenirii. Iată dar una din pricinile de căpetenie care fac ca epoca noastră să nu fie prielnică unei puternice dezvoltări literare. Cînd însă epoca noastră de tranziție va lua sfîrșit, cînd vor trece toate luptele crîncene ce se ivesc acum pe orizont, cînd o altă societate va înlocui pe cea de astăzi, acea epocă fericită va produce atunci o literatură și o artă așa de înflorită cum nu i-a fost dat pînă acum nici unei epoci să aibă.

C. Dobrogeanu-Gherea

GUTENBERG *(BUCUREȘTI), NUMĂR EXCEPȚIONAL,* 15 *FEBRUARIE* 1892.

IDEALURILE SOCIALE ŞI ARTA[26]

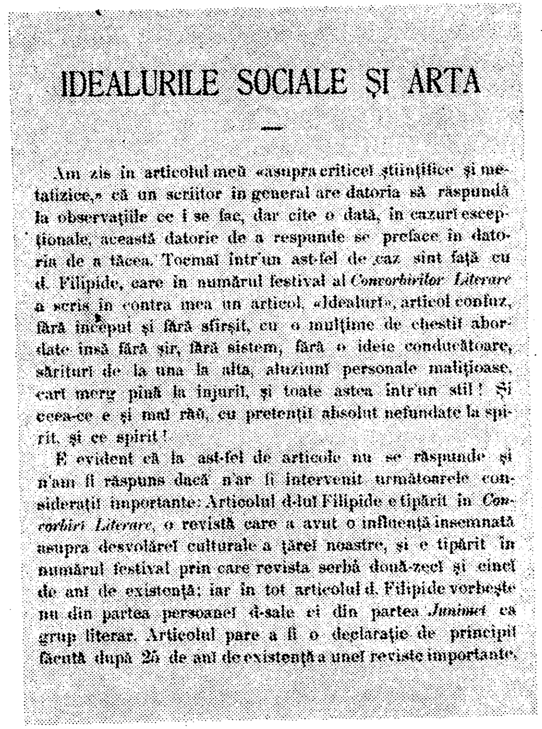
Am zis în articolul meu *Asupra criticii ştiinţifice şi metafizice* *, că un scriitor în general are datoria să răspundă la observaţiile ce i se fac, dar cîteodată, în cazuri excepţionale, această datorie de a răspunde se preface în datoria de a tăcea. Tocmai într-un astfel de caz sînt faţă cu d-l Philippide, care în numărul festival al *Convorbirilor literare* [27] a scris în contra mea un articol, *Idealuri*, articol confuz, fără început şi fără sfîrşit, cu o mulţime de chestii abordate însă fără şir, fără sistem, fără o idee conducătoare, sărituri de la una la alta, aluziuni personale malitioase, care merg pînă la injurii, şi toate astea într-un stil ! Şi ceea ce e şi mai rău, cu pretenţii absolut nefundate la spirit, şi ce spirit !

E evident că la astfel de articole nu se răspunde şi n-am fi răspuns dacă n-ar fi intervenit următoarele consideraţii importante : Articolul d-lui Philippide e tipărit în *Convorbiri literare,* o revistă care a avut o influenţă însemnată asupra dezvoltării culturale a ţării noastre, şi e tipărit în numărul festiv prin care revista serba 25 de ani de existenţă ; iar în tot articolul d-l Philippide vorbeşte nu din partea persoanei d-sale, ci din partea *Junimei* ca grup literar. Articolul pare a fi o declaraţie de principii făcută după 25 de ani de existenţă a unei reviste importante, şi deci el capătă o însemnătate cu totul disproporţionată cu valoarea lui intrinsecă.

---

*[A se vedea C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete,* vol. 6, p. 247—278.]

Avînd deci în vedere condiţiunile excepţionale în care apare articolul, e evident că trebuie să răspundem şi să răspundem chiar pe larg.



IDEALURILE SOCIALE ŞI ARTA

Am zis în articolul meŭ «asupra criticeĭ ştiinţifice şi metafizice,» că un scriitor în general are datoria să răspundă la observaţiile ce i se fac, dar cîte o dată, în cazurĭ escepţionale, această datorie de a respunde se preface în datoria de a tăcea. Tocmaĭ într'un ast-fel de caz sînt faţă cu d. Filipide, care în numărul festival al *Convorbirilor Literare* a scris în contra mea un articol, «Idealurĭ», articol confuz, fără început şi fără sfîrşit, cu o mulţime de chestiĭ abordate însă fără şir, fără sistem, fără o ideie conducătoare, săriturĭ de la una la alta, aluziunĭ personale malitioase, carĭ merg pînă la injuriĭ, şi toate astea într'un stil ! Şi ceea-ce e şi maĭ răŭ, cu pretenţiĭ absolut nefundate la spirit, şi ce spirit !

E evident că la ast-fel de articole nu se răspunde şi n'am fi răspuns dacă n'ar fi intervenit următoarele consideraţiĭ importante: Articolul d-luĭ Filipide e tipărit în *Convorbiri Literare*, o revistă care a avut o influenţă însemnată asupra desvoltăreĭ culturale a ţăreĭ noastre, şi e tipărit în numărul festival prin care revista serbă două-zecĭ şi cincĭ de anĭ de existenţă; iar în tot articolul d. Filipide vorbeşte nu din partea persoaneĭ d-sale ci din partea *Junimeĭ* ca grup literar. Articolul pare a fi o declaraţie de principiĭ făcută după 25 de anĭ de existenţă a uneĭ reviste importante.

Idealurile sociale şi arta (în „Literatură şi ştiinţă")

Să răspundem ! Uşor de zis ! Dar cum să răspunzi la acest articol, care începe cu combaterea idealurilor sociale în artă şi sfîrşeşte cu o declaraţie melancolică, că d-sa, d-l Philippide, s-a deziluzionat de spiritul d-sale, iar la mijloc se vorbeşte de netrebnicia idealurilor sociale pentru artă, de literatura antică, medievală, modernă, de creştini, mormoni, quackeri, de incultura ţării noastre, de cauzele tuturor nenorocirilor noastre sociale de azi, de rolul *Junimei,* de ceea ce a putut şi ce n-a putut să facă ea, de cercurile utopice şi şarlataneşti în literatură, de socialism, de oamenii care nu se spală, nu se piaptănă şi de alţii care se spală, se piaptănă, de dina-

mită, de ireligiune, de ceea ce a învățat și ce n-a putut d-sa să învețe, și toate acestea presărate cu o mulțime de aluzii malițioase care merg pînă la injurii. Și, în felul acesta d-sa distruge socialismul, anihilează nihilismul, spulberă comunismul, preface în praf idealismul, critică constituționalismul, blamează progresismul, reabilitează junimismul, laudă moderantismul, și toate acestea în opt pagini — asta nu e glumă !

Decît, acuma cum să răspund eu ? La ce anume să răspund ? Pozițiunea, cum vedeți, e foarte critică chiar și pentru un critic și ar fi chiar imposibil de răspuns dacă n-ar exista o metodă de analiză care se cheamă metoda de eliminare. Aplicată la polemică, ea înseamnă următorul lucru : avînd a răspunde la un articol care e plin de digresiuni ce n-au nimic de a face cu chestia, le elimini una cîte una și răspunzi numai la rest, dacă mai rămîne, rest care trebuie să fie în chestie, dacă ai eliminat cu stăruință tot ce nu e. Dar pentru a vedea ce e în chestie și ce nu e trebuie să vedem de[spre] ce e vorba.

În articolul meu : *Morala și personalitatea în artă* *, articol la care a răspuns și d-l Maiorescu, am studiat importanța unor înalte idealuri sociale pentru un artist și pentru un grup de scriitori ce ar dori să creeze un curent într-o țară, un curent literar și intelectual. Pentru ilustrarea ziselor mele, am citat grupul junimist, care n-a avut o înrîurire așa de puternică asupra societății noastre pe cît ar fi putut să aibă, judecînd după talentul membrilor grupului, și aceasta din cauză că n-a fost condus de idealuri sociale mai mărețe, mai înalte.

D-l Philippide îmi răspunde silindu-se a arăta :

1. Că un ideal social nu e deloc necesar unui artist ca atare, că n-are a face una cu alta.

2. Că *Junimea* a avut și ea un ideal modest dar sănătos, pe care l-a și realizat în parte ; mai mult însă n-a putut face *Junimea,* avînd în vedere condițiunile țării noastre.

Și acum, știind despre ce e vorba, putem să începem operația eliminării.

---

* [A se vedea articolul *Personalitatea și morala în artă*, în C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, p. 297—307.]

Mai întîi cred că trebuie să eliminăm aluziile și chiar injuriile personale ce ni se adresează. Curios lucru ! Pe d-l Philippide n-am onoarea să-l cunosc nici personal, nici impersonal ; de existența d-sale pînă la articolul *Idealuri* n-am auzit ; cînd am vorbit de talentații membri ai *Junimei,* d-lui bineînțeles nu putea să creadă că fac aluzie la d-sa. De ce deci, după ce se amestecă într-o vorbă care nu-l privește, mai face încă și un șir întreg de aluzii malițioase și ajunge la injurii personale ? De ce ?

E adevărat că un început de explicație am găsit într-un articol al d-lui Maiorescu : *Leon Negruzzi și Junimea.* În acest articol d-l Maiorescu enumeră pe toți membrii *Junimei,* caracterizînd pe fiecare cu un adjectiv special, — spre pildă : „franțuzitul Korne", „închisul estetic Burghelea", „hazliul Paicu" etc. Acolo găsesc între „blajinul Miron Pompiliu" și „supergingașul Volenti" pe „*izbucnitorul Philippide Hurul* !..." Așa da, se mai explică articolul d-sale. Dacă e izbucnitor, n-ai ce să-i faci, doar nu era să-și schimbe d-lui firea de hatîrul meu. Decît, chiar în cazul acesta, n-au ce căuta injuriile și aluziile malițioase. Aluziile și personalitățile în general nu sînt recomandabile în polemică și sînt scuzabile numai într-un singur caz, atunci cînd sînt spirituale ; dar din nenorocire aluziile d-lui Philippide n-au deloc acest avantaj.

După ce chiar de la începutul articolului ține a declara că eu sînt socialist (ceea ce sînt în adevăr, cu voia d-lui Philippide), apoi urmează astfel : „Ori, n-avem idealuri pentru că ne spălăm, suntem politicoși, ne tundem părul și barba, nu citim și nu mîncăm umblînd pe stradă și nu stăm la vreo tejghea cu cartea-n mînă pentru ca cine va trece și ne va vedea să zică : bre, da' ce învățat !... N-avem idealuri pentru că n-am vrut să imităm cu orice preț, ca momița *, și n-am crezut că am ferici Țara romănească dacă am împodobi-o cu toate darurile țărilor Apusului deodată, dacă i-am da datoriile lor, bolile lor, socialiștii lor ? Pentru că, din această dorință de a imita cu orice preț, n-am împins răul desfrîului și al formei goale pînă la culme, n-am îndemnat pe copii să lase școala și să sară în capul părinților, nu le-am dat în mînă, în loc de regula de trei, cărți unde

---

* [maimuța.]

să învețe cum să arunce bombele de dinamită, să fie leneși și obraznici, împodobindu-se cu nume false, unde să învețe că D-zeu a făcut lumea rău și că noi oamenii o putem cîrpi mai bine?" Mai departe vorbește d-l Philippide de aceia care au idealul „în vreo himeră de egalitate și pace", „în răsturnare, foc și omor cu orice preț". Și mai vorbește d-l Philippide de acele cercuri utopiste cărora le pare lesne de ajuns orice țintă, „căci cine este mai curajos decît ignorantul?", adaugă d-sa cu politețe. Declară apoi că nu scrie cărți pentru a nu specula credulitatea oamenilor. Mai departe... dar, în sfîrșit, în tonul acesta e scris mai tot articolul.

Acum au înțeles cititorii noștri cine sînt acești nespălați care mănîncă pe stradă, cine stă la tejghea cu cartea-n mînă ca să arate că e grozav, cine imită ca *momița*, cine sînt ignoranții, cine se gîndește la foc și omor cu orice preț... Toate aceste grațiozități spirituale sînt adresate mie sau prietenilor mei.

Nu degeaba e izbucnitor d-lui și nu degeaba se recomandă singur de la începutul articolului că e politicos, — dacă chiar combate pe adversarii săi, apoi îi combate subțire.

E de prisos sper, să insist că această parte a articolului trebuie să o eliminăm : 1) pentru că n-are absolut nimic comun cu chestia și 2) pentru că n-are absolut nimic comun cu spiritul.

Și acum, fie zis în treacăt, sper că și cititorii mei și d-l Philippide vor înțelege de ce nici noi în articolul de față nu vom pune mănuși discutînd cu d-sa.

Am făcut prima eliminare. Dar, eliminînd aluziile și injuriile ce ni se adresează nouă, trebuie să eliminăm și laudele ce-și adresează d-l Philippide d-sale și prietenilor d-sale. Se înțelege, e foarte merituos din partea d-sale că învață pe copii cu frica lui D-zeu și a părinților, să șează bine la masă, să nu se joace cu dinamita ca nu cumva, ferească D-zeu, să se întîmple vreo nenorocire. Și iarăși cînd d-sa ne spune, și noi n-avem nici un drept să nu-l credem, că se spală, se piaptănă, se tunde, nu scrie cărți, nu umblă mîncînd pe stradă, apoi toate acestea pentru o țară mică ca a noastră sînt destul de frumoase. Decît... toate acestea, drept vorbind, îl privesc pe d-sa, sînt de domeniul privat, și poate să se găsească vreun cititor din cei nespălați care să zică : dar ce ne

pasă nouă dacă d-l Philippide se spală ori ba, și ce are a face rolul pe care l-a jucat *Junimea* în țara noastră cu chestia cum se tunde d-l Philippide? Sînt două chestii deosebite, fiecare cu importanța ei particulară, și care deci trebuiesc tratate în două articole deosebite. Prin urmare, eliminăm și această parte a articolului.

Și, eliminînd laudele ce-și aduce d-l Philippide, trebuie să fim drepți și să eliminăm hulirile ce-și aduce d-sa. Căci d-l Philippide e un om franc și spune drept și calitățile și neajunsurile ce are. Calitățile le-am văzut — să vedem acum neajunsurile. „Eu — zice d-l Philippide — am învățat la Bîrlad 7 ani italienește și după 7 ani știam să declin italienește cumsecade". Și chiar sfîrșește cu următoarea mărturisire melancolică : „Păcat că pe calea hotărîtă de dînsa (de *Junimea*), pe calea adică a muncii serioase, n-am putut noi ceilalți mai tineri să ducem toți lucrul mai departe. Dorința nu mi-a lipsit mie unuia, dar, oricît de adînc cercetez în conștiința mea, nu văd aiurea cauza sterilității spiritului meu, decît în lupta grozavă pentru a înfrînge defectele creșterii mele, în rușinea care mă împiedică de a specula credulitatea altora mai proști decît mine, împroșcîndu-i cu articole și cu cărticele și poate — mă doare inima să o mărturisesc, pentru că și eu am avut iluzii multe — în slăbiciunea acestui spirit însuși".

Se înțelege, e trist și melancolic cînd trebuie să susții o luptă așa de „grozavă pentru a înfrînge defectele creșterii" și iarăși e foarte trist cînd trebuie să pierzi multe iluzii ce ai avut în privința spiritului tău, și noi nu putem decît să-i dorim d-lui Philippide să iasă învingător, de se poate, din lupta „*grozavă*" ce a întreprins. Iar în privința iluziilor, iarăși nu putem decît să-i dorim ca cel puțin pentru viitor să nu mai aibă astfel de iluzii nefundate, nici multe, nici puține, pentru a nu suferi deziluzii, care totdeauna lasă o urmă amară într-un suflet nobil. Dar dreptatea înainte de sentimente, și dreptatea ne obligă să recunoaștem că și aceste mărturisiri sînt de domeniul privat, și ca atare trebuie să fie eliminate. Dar, va zice d-l Philippide, oare poeții nu vorbesc și ei de atîta amar de vreme tot de afacerile lor private și intime? — Așa e, decît poeții le spun în versuri. Dacă și d-l Philippide ar fi făcut un poem, în care ar fi scris că

în 7 ori în 17 ani n-a putut să învețe declinările italienești, atunci ar mai merge, dar în proză nu.

Dar, va risposta iarăși d-l Philippide, dacă am vorbit de cei 7 ani ce am întrebuințat pentru învățarea declinărilor și de defectele creșterii, apoi aceasta a fost pentru a arăta ce proaste școale avem și ce proastă creștere ni se dă, și deci astfel am vrut să dovedesc că într-o așa țară *Junimea* n-a putut să facă mai mult decît a făcut. Dar, vom riposta și noi la rîndul nostru, exemplele nu sînt deloc doveditoare, pentru că pot să se găsească cititori, mai ales dintre cei care cred că „D-zeu a făcut lumea rău și că noi putem să o cîrpim mai bine", care să zică : „Nu-i vorbă, proaste școale avem, proastă educație și creștere ni se dă, dar cînd cineva în 7 ani nu poate învăța declinările italienești, apoi n-or fi toate de la creștere, o fi ceva și de la naștere !" — Așadar, e evident că trebuie să eliminăm și această parte, ca nefiind în chestie, rămînînd ca d-lui să scrie un articol deosebit despre slăbiciunea spiritului d-sale.

Mai departe, trebuie să eliminăm din discuție toată partea articolului care privește socialismul. Și aceasta iată pentru ce : Pentru d-l Philippide, socialismul e o himeră de egalitate, un fel de „amestecătură viitoare", iar socialiștii sînt un fel de sectă religioasă ca mormonii, care umblă nespălați, învață pe copii să sară în capul părinților, umblă cu bombe și nu se gîndesc decît la răsturnare, foc, omor. După cum se vede, d-l Philippide are despre socialismul modern o idee așa de clară, parcă l-a învățat 7 ani în liceul de la Bîrlad. Evident dar că trebuie să eliminăm și socialismul din discuție. Dar eliminîndu-l ne vom permite să dăm cititorilor următoarea problemă spre dezlegare, o problemă în felul celor din regula de trei, — iat-o : „Dacă marelui savant german Schäffle i-a trebuit, după propria sa mărturisire, 10 ani pentru a pătrunde socialismul, d-lui Philippide, așa dotat de D-zeu cum este, cîte secole i-ar trebui pentru ca să-și facă o idee de socialism ?"

Mai departe, trebuie să eliminăm acea parte a articolului care tratează chestii economico-sociale, — pentru că și pe acestea le abordează d-l Philippide cu o rară competență. Așa, spre pildă, dacă țăranii noștri sînt ruinați, dacă boierii au pierdut moșiile, dacă comercianții au pierdut dughenele... știți care e cauza ?

Cauza e că la mijlocul veacului acestuia pe români i-a apucat „tendința fără frîu de a zbura cu orice preț pînă la culmile culturii Occidentului". Ce e adevărat și ce e fals în această frază ar fi interesant de discutat ; dar această discuție nu intră în cadrul acestui articol.

*

După aceste eliminări, ajungem, în sfîrșit, la aceea ce e în chestie. Aceasta se împarte în două părți : prima e în privința idealurilor sociale în artă, și a doua în privința junimismului. Să ne ocupăm mai întîi de partea a doua — junimismul.

În privința *Junimei*, d-l Philippide în scurt ne spune că *Junimea* s-a opus formelor goale și barbare ce s-au manifestat în literatură, s-a opus formelor și formulelor umflate, goale de înțeles, s-a opus superficialității în toate și a creat un curent mai sănătos în literatură și limbă, a produs cîteva opere de valoare, iar dacă n-a putut să facă mai mult cauza e că țara noastră a fost și este incultă, are tot școli ca în Bîrlad etc. — Aici trebuie să declarăm că sîntem cu totul de acord cu partea articolului unde d-l Philippide vorbește despre aceea ce a făcut *Junimea*. *Junimea* s-a răsculat contra latinizării absurde a limbii, contra neologismelor, contra formelor goale, barbare, greșite, a creat o ortografie mai omenească, a dat cîteva opere de valoare...

Foarte adevărat, și-mi pare bine că de astă unică dată pot să fiu perfect de acord cu d-l Philippide. Pot să-l asigur că înțeleg și prețuiesc cel puțin tot atîta cît și d-sa utilitatea și meritul acestei lupte junimiste ; decît, de la această influență literară binefăcătoare pînă la acea influență socială de care vorbesc eu, mai e un pas, și ce pas ! Dar, zice d-l Philippide, *Junimea* n-a putut să facă mai mult pentru că țara noastră e incultă, săracă etc., și în două pagini d-sa înșiră dovezi și ilustrează incultura noastră.

În loc de acest lux de dovezi, de care nimenea n-are nevoie, d-l Philippide ar fi făcut mult mai bine dacă-mi răspundea la asertiunea mea din chiar articolul pe care-l combate, că într-o țară incultă ca a noastră e mai ușor de a avea o influență hotărîtoare. Și dacă e așa, atunci toate argumentele și ilustrațiunile d-sale la incultura noastră servesc teza mea, nu pe a d-sale. Cum

nu pricepe d-l Philippide că, dacă *Junimea* a putut să aibă o influență literară și științifică în țara noastră, apoi e tocmai din cauză că țara e incultă, e la începutul culturii ei? Cum nu pricepe d-l Philippide că în Franța ori Englitera cea mai mare parte a junimiștilor nu numai că n-ar fi putut să aibă o influență mare asupra mișcării intelectuale, dar nici n-ar fi putut să apară măcar pe arena publicității?

E dar evident aceea ce am zis în articolul meu la care răspunde d-sa, că într-o țară cultă cum e Franța, în țara lui Victor Hugo, Musset, Molière, e mult mai greu de a hotărî o mișcare intelectuală, de a crea o școală, de a influența în bine o întreagă evoluție socială decît într-o țară semicultă cum e a noastră. Acolo, în Franța, ar trebui pentru aceasta un cerc de genii, la noi ar fi fost de ajuns talentele de care dispunea *Junimea*. Și cu toate acestea influența lor socială a fost mică.

Dar, va obiecta d-sa, ce e acea influență, ce sînt acele idealuri sociale ale unui curent literar și intelectual. Desigur, e greu de răspuns în cîteva cuvinte, totuși vom încerca. Și, fiindcă în principiu și teoreticește nu ne vom înțelege cu d-l Philippide, de aceea-i vom da cîteva exemple concrete.

S-a vorbit mult de curentul literar al lui Lessing, și chiar s-a comparat acel curent cu curentul junimist, probabil fiindcă junimiștii pomeneau des despre Lessing.

E adevărat că Lessing a avut o mare influență asupra literaturii și limbii germane; el a creat întrucîtva acel admirabil instrument de care s-a servit în urmă Schiller, Goethe, Heine. Lessing a fost creatorul teatrului modern german, Lessing [a fost] creatorul criticii științifice în Germania; dar Lessing totdeodată a fost un mare cetățean, un mare luptător pentru demnitatea omenească, pentru libertate, pentru dreptatea socială, pentru lumină. Întreaga lui creație respiră această iubire de oameni, de adevăr, de democrație; el a murit persecutat, sărac, dar n-a șovăit, n-a trădat marea cauză pentru care a luptat toată viața. Și aceasta, între altele, face nemuritor numele lui. Sub influența lui s-au dezvoltat Schiller, Goethe, Herder; el și cu dînșii formează acea perioadă strălucitoare clasică a literaturii germane, acel mare curent intelectual care a influențat atît de mult, așa enorm de mult, asupra închegării și dezvoltării națiunii germane ca atare. Tot

acest curent a provocat curentul literar, intelectual, revoluționar numit *das Junge Deutschland* (Germania tînără) [28], ai cărui membri cei mai influenți au fost Heine, Börne, Gutzkow, Laube, Mundt, Rahel, Freiligrath... etc... Aceste două curente literare și intelectuale rezumă nu numai viața artistică și intelectuală, dar în cîtva și viața socială a Germaniei pentru aproape un secol și mai bine. Aceste curente literare și intelectuale au făcut, spre pildă, pentru unitatea * Germaniei mai mult decît toți regii și Bismarckii împreună. Se înțelege, nici unitatea, nici dezvoltarea Germaniei nu s-a făcut așa cum au visat ei, marii și nobilii poeți și scriitori, dar toți cei care și acum se luptă în Germania pentru bine, pentru dreptate, pentru îndreptarea relelor sociale, pentru un viitor mai frumos, toți, într-un fel ori într-altul, direct ori indirect, își trag originea și sînt influențați de aceste două mari curente literare și intelectuale.

S-ar putea răspunde că Germania e o țară civilizată, cultă, nu ca noi. Să luăm deci o țară mai asemănătoare cu noi după cultură: Rusia.

Pe la 1840 se formează în Rusia un cerc literar și științific sub conducerea marelui critic rus Belinski, publicistului și nuvelistului Herzen, istoricului Granovski etc. Acest cerc provoacă în Rusia un puternic curent literar și științific, din el ies scriitori ca Gogol, Turgheniev, Dostoievski și alții. Dar acest cerc literar nu se închide în formula „artă pentru artă", o formulă, cum vom vedea mai jos, cu totul absurdă. Deșteptînd Rusia la viața literară și artistică, acest grup de literați o deșteaptă la viața umanitară, cetățenească. Sub condițiuni nimicitoare, sub cnutul rusesc, acești scriitori vorbesc de idealuri

* Pentru a evita o neînțelegere regretabilă, rog pe cititorii mei să aibă în vedere că, dacă eu în de-a lungul acestui articol studiez influența socială a artei și a artistului, aceasta însă nu vrea să zică deloc că neg ori nu recunosc influența altor factori asupra dezvoltării sociale. E evident că sînt și alți factori. — Spre pildă, factorul material-economic are și mai mare influență asupra dezvoltării sociale decît factorul artistic și chiar decît cel intelectual în general, cum am arătat în altă parte (vezi *Concepția materialistică a istoriei)*, [A se vedea C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 3, București, Editura politică, 1977, p. 9—33], însă, în acest articol, am specialmente în vedere factorul artistic și intelectual, iar dintre artiști, specialmente pe poeții și scriitorii mari.

omenești, de demnitatea omenească, de marile principii ale revoluției franceze [29]. — Acest curent a avut o colosală influență asupra marii reforme — liberarea țăranilor din robie. El dă naștere unui alt curent, pe la 1860, curentul marelui economist și critic Cernîșevski, criticul Dobroliubov, poetul Nekrasov și un șir întreg de scriitori de talent. Aceste două curente literare și intelectuale provoacă întreaga mișcare liberatoare din Rusia. Tot devotamentul, abnegațiunea, eroismul tineretului rus, care a pus în mirare o lume întreagă, a fost inspirat și provocat în mare parte de aceste două curente literare și intelectuale. Și acum, cînd despotismul a triumfat, cînd un mare întuneric învăluie colosala împărăție rusească, tot ce gîndește și speră în această țară, tot ce luptă pentru un viitor mai bun, tot ce suferă în întunericul Siberiei a fost inspirat, a fost educat de aceste două mari curente literare și intelectuale.

A înțeles acum d-l Philippide? Și aș putea să-i mai dau alte exemple. Așa, spre pildă, marele curent literar și intelectual ce s-a format în țările scandinave pe la 1865 și al cărui suflet sînt Brandes, Björnson, Ibsen și alții.

Dar *Junimea*! În sensul literar propriu-zis, păstrînd proporțiile, activitatea și influența ei are o asemănare, bineînțeles o slabă asemănare, cu activitatea unui Lessing sau a unui Belinski. Junimiștii de frunte au venit din Germania, Franța, de unde au adus o frumoasă cultură literară; ei au fost influențați, și-au format gustul lor literar după strălucita literatură clasică germană a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Heine. Evident că influența lor asupra literaturii noastre, lupta lor cu curentele absurde în poezie, în limbă nu putea fi decît binefăcătoare, progresivă, aproape revoluționară. Da, desigur, lupta și influența literară a *Junimei* în acest sens are ceva din lupta lui Lessing.

În schimb, întru cît privește spiritul acestui curent, spiritul social, influența lui socială, nu numai că n-a fost în aceeași direcție, dar n-a fost nici indiferent, ci, ceea ce e mai rău, a fost în multe privințe contrar spiritului lui Lessing și tuturor marilor curente literare și intelectuale ce s-au produs în același sens. *Junimea* s-a răsculat contra formelor goale, contra cuvintelor mari golite de înțeles, pîngărite în gura Cațavencilor și Farfurizilor

noștri. *Junimea* s-a sculat contra speculei ce se făcea cu aceste cuvinte.

Decît, tot zeflemisind, bătîndu-și joc, repudiind cuvintele mari, au ajuns să zeflemisească, să repudieze și adevăratul conținut al acestor cuvinte. *Junimea*, cu drept cuvînt, și-a bătut joc de marile cuvinte *Libertate, Fraternitate, Egalitate*, care ajungeau un mijloc de exploatare în gura politicienilor noștri puțin scrupuloși; dar dînd afară aceste cuvinte *Junimea* le-a dat afară cu conținutul lor cu tot ori, cum ar zice neamțul: a dat afară apa din copaie împreună cu copilul.

În această privință, *Junimea* s-ar asemăna cu un muzicant care, scîrbit și revoltat cu drept cuvînt de profanarea, de caricaturizarea genialelor creațiuni muzicale ale marilor maeștri de către flașnetarii din stradă, s-ar scîrbi de înseși capodoperele muzicale și s-ar întoarce la muzica de acum două sute de ani, confundînd astfel execuția păcătoasă cu valoarea intrinsecă a unor creațiuni nemuritoare. Cum această distrugere a conținutului adînc umanitar, a marilor idealuri umanitare și sociale a influențat asupra activității politico-sociale a *Junimei*, aceasta nu ne privește aici, fiindcă aci scriem un articol literar, nu politico-social; aci deci ne interesează influența acestui factor asupra *Junimei literare și intelectuale*. Pentru noi, e neîndoielnic că această influență a fost foarte dezavantajoasă.

În adevăr, Lessing și literatura clasică germană s-au manifestat ca deschizători de drumuri noi *(bahnbrechend)* nu numai în limba și forma literară, dar mai ales în fondul, în conținutul și spiritul literaturii lor. Ei deschideau orizonturi largi gîndirii și simpatiei omenești, ei luptau în adevăr pentru libertate, frăție și egalitate, în sensul adevărat al cuvîntului, ei au fost revoluționari nu numai în formă, ci și în fond. Ce s-a făcut deci cu acest conținut prețios, cu spiritul social, cu ideile largi, umanitare, ale unui Lessing? Acestea au fost date afară, după cum am văzut, împreună cu cuvintele mari, și înlocuite cu un conținut conservativ, cîteodată reacționar și, în orice caz, contrar celui lessinghian. Și astfel s-a arătat un fenomen așa de rar în istoria dezvoltării literare și intelectuale, ca un cerc literar și intelectual, care a fost *bahnbrechend*, cum zic nemții, progresiv, aproape revoluționar în lupta pentru limba și forma literară, a

fost conservativ, cîteodată chiar reacționar, pe cît e vorba de conținutul ideal și spiritual, de conținutul social al acestei forme. Și astfel, în țara noastră, unde sînt posibile combinațiile cele mai stranii, unde e posibilă o constituție liberală alături de o practică și de niște moravuri aproape feudale, unde sînt posibile împerecheri ca *liberal-conservator* etc., s-a făcut posibilă și împerecherea *Lessing-Schopenhauer*.

Pentru ca în cîteva cuvinte, printr-un singur exemplu, să caracterizăm marea deosebire dintre curentul literar al *Junimei* și curentele progresive despre care am vorbit, rog pe cititorii mei, mai ales pe cei care cunosc istoria dezvoltării literare moderne, să-și închipuiască pe Lessing, Schiller, Heine, pe Belinski, Herzen, Cernîșevski, pe Brandes, Björnson, Ibsen etc... semnînd o petiție în care s-ar cere înființarea pedepsei cu moartea *.

Se înțelege că această formă așa de nouă, cu spiritul și fondul așa de vechi, nu putea să țină casă bună împreună, și fondul nu putea să n-aibă o influență rea asupra formei, asupra dezvoltării ei. Pentru că, încă o dată, ceea ce a dat putere atît de mare literaturii clasice germane a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder n-a fost numai forma splendidă nouă, ci conținutul ideal, umanitar, spiritul înalt, ideile mari sociale ce ea conținea. Însăși forma a putut să devină așa de frumoasă mulțumită conținutului pe care trebuia să-l exprime.

Lipsind acest spirit social, înlocuit cu altul nu numai neasemănător, ci în multe privințe contrar, evident că acest conținut trebuia să influențeze în rău și forma, astfel încît chiar influența pur literară și științifică a *Junimei* a fost mai mică decît ar fi putut fi, luînd în seamă talentele de care dispunea. Ideile, principiile, idealurile conservative și schopenhaueriene nu pot să inspire o mare mișcare literară-artistică. Aceasta trebuie să o recunoască chiar aceia care cred aceste principii salutare în alte privințe.

* Dacă pomenesc aici despre acea petiție, o fac cu mare neplăcere. Acest fapt a fost de atîtea ori exploatat cu scopuri foarte puțin curate contra junimiștilor. Dar o pomenesc fiindcă singur acest fapt zugrăvește admirabil enorma diferență dintre fondul, spiritul, idealul social al curentului literaro-intelectual al *Junimei* și al celorlalte curente.

Și dovadă că principiile *Junimei* n-au putut să formeze o puternică legătură spirituală între membrii ei, o legătură care să-i țină strîns legați într-un grup de luptă literară, e faptul că membrii ei s-au despărțit, s-au împrăștiat și chiar cei mai de seamă s-au apucat de alte afaceri în afară de literatură și mișcarea intelectuală a țării. Și iată că *Junimea*, cu cei mai mulți membri încă în viață, a ajuns să facă parte din istoria trecută a literaturii noastre, — ceea ce nu s-a întîmplat iarăși cu nici un curent puternic literar și intelectual ce a existat vreodată. Și astfel, în parte s-a zădărnicit o manifestare literară și intelectuală care ar fi putut să dea cu totul alte roade. Și deci, pe altă cale, ajungem la aceeași concluzie la care am ajuns acum 7 ani în pasajul pe care-l citează d-l Philippide, și anume că înrîurirea *Junimei* și roadele ce a adus ea ca un grup literar și intelectual ar fi trebuit să fie mult mai mari decît au fost, avînd în vedere talentele de care dispunea acest grup. Și una din cauze e că *Junimei* îi lipseau acele idealuri mărețe sociale și umanitare care însuflețeau curentul literaro-intelectual al lui Lessing, *das Junge Deutschland*, Belinski-Herzen, Brandes-Ibsen etc. Se înțelege, e ușor a reduce la absurd vorbele adversarului zicînd : „Dar ce voiți ? Ca *Junimea* să fi produs niște Shakespeare și Goethe și să lumineze așa deodată Țara românească ?“ Desigur că nu. Shakespeare ori Goethe sînt niște accidente fericite pe care-i produc popoarele culte la sute de ani unul, iar o întreagă țară nu se luminează deodată de o sută de grupuri și curente literare. Mai mult, eu însumi în alt articol dovedesc că epoca istorică în care s-au dezvoltat junimiștii a fost defavorabilă pentru o puternică mișcare literară și intelectuală. Deci nu-mi fac în privința aceasta nici o iluzie. Decît, cred și sînt convins, că dacă *Junimea* ar fi fost condusă și pătrunsă de înaltele idealuri sociale de care am vorbit mai sus, rodnicia și influența ei ar fi fost mai însemnată și mai binefăcătoare chiar de la început, ar fi și mai puternică acum, și influența ei s-ar întinde cu mai mare putere de acum înainte.

Aș putea aduce multe exemple din activitatea *Junimei* pentru dovedirea ziselor mele ; îmi lipsește însă spațiul, de aceea voi aduce numai un singur exemplu, și acesta e însuși articolul d-lui Philippide, care arată atît de bine adevărul ziselor mele.

În adevăr, *Convorbirile literare*, după cum se știe, sînt organul *Junimei*. După 25 de ani de existență a acestei reviste, *Junimea* scoate un număr festiv și în acest număr de serbare este și un articol pentru apărarea idealurilor ei, scris de d-l Philippide. Ei bine, în tot articolul, d-l Philippide arată că nici nu pricepe măcar cuvîntul *idealuri*, îl zeflemisește, rîde și petrece pe socoteala lui, parcă cine știe ce comicărie ar fi.

„Idealuri — zice d-l Philippide — plănuiesc și eu atîtea, cînd n-am nici o treabă, încît mă minunez cum, după teoria d-lui Gherea, nu m-am ales măcar un înger". Idealuri de altmintrelea, după d-l Philippide, are fiecare om, numai „unul și-l pune în bani, altul în glorie... mulți în vreo himeră de egalitate...", și afară de asta ce trebuie idealuri, mai ales artistului? Iată, spre pildă, zice tot d-l Philippide, „Goethe și Schiller, niște oameni ca toată lumea, din punct de vedere al idealelor, dacă nu poate ceva mai prejos...". Cum nu? O fi învățat și ei la liceul din Bîrlad! Ce trebuie idealuri artistului? urmează d-sa. Iată, Pietro Aretino a fost un pungaș, un escroc, și ce lucruri de seamă a făcut în artă! * Și în felul acesta apără d-l Philippide idealurile *Junimei*! Nu-i vorbă, *Junimea* nu poate să fie învinovățită pentru toate cîte le spune d-l Philippide, dar totuși e neîndoielnic că această absolută nepricepere a idealurilor sociale și petrecerea pe socoteala lor e caracteristică pentru un discipol al *Junimei*, și e neîndoielnic că și aceasta are o

---

* Ar fi păcat ca să se piardă acest pasaj monumental asupra lui Aretino. Îl reproducem întreg pentru posteritate, pentru ca să se vadă cum a știut d-l Philippide, dascăl de românește, să scrie și să apere *Junimea*. Iată-l:

„Pietro Aretino, părintele meseriei pe care francezii o numesc *chantage*, cu toată imoralitatea lui, a produs singurele comedii de valoare în secolul al XVI-lea, secolul de aur al literaturii italienești, a introdus cel dintîi, în excelentele sale observații asupra scriitorilor contemporani, metafore din lumea culorilor, a vorbit cel dintîi de conturul, coloritul, relieful unei idei, a unei scrieri, producînd astfel limba criticii literare, de care se servesc chiar cei mai neprihăniți autori astăzi, fără să se gîndească că vorbesc limba — cum să zic? — noi n-avem, românii, cuvînt potrivit pentru a exprima valoarea morală a lui Pietro Aretino! Și din acest punct de vedere a avut și *Junimea* un ideal".

Adică din care punct de vedere, d-le Philippide?

parte bună de vină, dovadă de altmintrelea că acest articol monumental e tipărit în numărul festiv al *Convorbirilor*.

*

Am sfîrșit cu partea a doua a articolului d-lui Philippide, care trata despre *Junimea*; acuma trecem la partea-ntîia, care a fost menită în gîndul autorului să trateze despre idealuri sociale și artist, sau mai bine despre netrebnicia idealurilor pentru un artist ca atare.

D-l Philippide, după ce citează un pasaj din criticile mele despre idealurile *Junimei*, urmează așa: „Acest scriitor confundă idealurile sociale, adică în limba d-sale, socialiste, cu întreaga dezvoltare intelectuală a omului, ca și cum faptul că ar avea cineva idealuri înalte ar fi un talisman, care ar face din el într-un mod necesar un mare artist, scriitor, dispensîndu-l de altă muncă și putere. Eu cred...". Ce crede d-l Philippide vom vedea mai pe urmă, ceea ce cred eu însă e că în polemică se cere să expui vederile adversarului într-un mod corect, să nu-i atribui lucruri pe care nu le-a spus și, mai ales, contrare celor zise de el. Aceasta cred că e o cerință de corectitudine elementară. D-l Philippide pare a nu o recunoaște deloc.

Așadar, eu confund idealurile sociale cu întreaga dezvoltare intelectuală, și după mine idealurile înalte ar fi un talisman care face pe om scriitor mare fără altă muncă și putere! — Oriunde a venit vorba despre idealuri și artist, și mai ales chiar în articolul la care răspunde d-l Philippide, am insistat asupra faptului că idealurile înalte nu sînt deloc un talisman. „Pentru opera artistică moralizatoare — zic eu în acel articol — se cer deci două condiții: înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizator; firește că, în ciuda moralității pseudopictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție... în sfîrșit, tabloul va fi o caricatură și numai putere de a moraliza nu va avea". Iată ce zic eu chiar în articolul la care răspunde d-l Philippide. Cum se poate să nu fi înțeles dum-

nealui un pasaj atît de clar? Curios. Și ceea ce e mai curios e că, atribuindu-mi o absurditate, o idee absolut contrarie celei pe care am susținut-o, d-lui în tot articolul stăruiește să combată acea absurditate. Solidă polemică!

„Eu cred atît — urmează d-l Philippide — că într-un anumit loc și timp, o operă de valoare este posibilă numai cu condiția ca acela care se încearcă să o producă, să se împărtășească mai întîi din cultura deja existentă, că adică un om care, fără ca să cunoască ceea ce se știe deja pînă acum în matematică, s-ar încerca așa deodată și de capul lui să studieze numerele, liniile și suprafețele, ar ajunge pînă la tabla lui Pitagora ori, poate, dacă ar avea inteligența lui Pascal, pînă la cîteva teoreme din geometria lui Euclid, și dacă ar vrea să-și anunțe cu zgomot descoperirile, ar deveni ridicol; *cultura* o cred trebuitoare pentru progresul unei literaturi, și de la Horațiu încoace toată lumea tot așa a crezut-o".

Așa crede d-l Philippide, iar noi credem că d-lui face aici o confuzie curioasă și regretabilă, adică mai mult curioasă decît regretabilă. Confuzia pe care o face d-lui e că amestecă o operă de artă cu o operă științifică. Această confuzie îi ascunde adevărul dinaintea ochilor. Dacă d-lui ar fi priceput și aprofundat diferența între o operă artistică și o operă științifică, atunci necesarmente d-sa ar trebui să fie de acord cu mine și atunci nici articolul n-ar fi văzut lumina zilei, ceea ce în primul rînd ar fi în avantajul d-sale. Și, fiindcă această confuzie și această diferență e așa de importantă, ne vom opri la ea mai mult.

Se înțelege că pentru o operă științifică de valoare trebuie ca creatorul ei să cunoască tot ce s-a făcut pînă la el în aceeași ramură științifică, și în cazul contrar pseudosavantul va face o operă ridicolă; dar nimănui de la Horațiu încoace, și sperăm că și pînă la el, nu i-a venit în gînd să susțină că un poet de geniu va face o operă ridicolă dacă nu va cunoaște tot ce s-a scris în literatură pînă la el. Se înțelege că e și o parte de adevăr aici. Și eu am susținut că o largă cultură literară va ridica și mai mult valoarea creațiunilor unui artist, dar, desigur, nici eu, nici nimeni pe lume n-a susținut că în cazul contrar opera unui artist va fi ridicolă. Robert Burns, cel mai mare poet scoțian și unul din cei mai

mari poeți ai Engliterei, a fost un țăran muncitor de pămînt și n-avea decît crîmpeie de cunoștințe literare. Cu toate acestea, a produs lucrări geniale. Un țăran român care ar avea aptitudini geniale pentru matematică, dar lipsit absolut de orice cultură, cum este, ar putea să ajungă cu descoperirile lui pînă la tabla înmulțirii și dacă ar anunța descoperirea s-ar face ridicol; dar țăranul român, care nici n-a auzit de existența vreunei literaturi, creează capodopere cum sînt *Miorița, Mihu Copilul, Meșterul Manole* etc..., care ar putea să figureze cu cinste în orice literatură europeană. De unde această deosebire așa de mare? Deosebirea provine din însăși deosebirea materialului cu care operează știința de o parte și arta de alta și din deosebirea modului cum lucrează asupra noastră știința și arta. Știința are a face cu cunoștințele omenești, cu producțiile intelectului omenesc, hotărîte, progresînde, acumulabile, care pot să fie strînse și consemnate; arta (literatură, poezie) are a face cu sentimentele, emoțiunile, pasiunile, dorințele, năzuințele omenești foarte capricioase și variabile după timp și loc, după fiecare om, ele progresează foarte lent și sînt neacumulabile, neconsemnabile etc...

Un om care se ocupă de matematici va găsi în cutare sau cutare volum consemnate toate cunoștințele matematice de la Pitagora pînă în zilele noastre. În care volum vom găsi consemnată gelozia de la Homer pînă în zilele noastre? Și de aceea un om care vrea să facă o operă de valoare în matematică trebuie negreșit să cunoască întregul lanț al cunoștințelor acumulate, altmintrelea va face o operă ridicolă; iar artistul care va zugrăvi gelozia poate să facă o operă de mare valoare necunoscînd nici pe *Othello*. Tocmai această mare deosebire a făcut pe mulți să cadă în exagerația contrarie, nerecunoscînd nici o influență culturii largi asupra creațiunei artistice, ceea ce e, desigur, iarăși o greșeală.

D-l Philippide se vede că nici n-a auzit măcar de existența unei întregi școli critice literare care numără partizani celebri ca Taine etc... și care susține că cultura științifică distruge arta și talentul artistic.

Modul cum lucrează asupra noastră savantul și artistul, o operă științifică și o operă de artă, e iarăși deosebit. Un savant lucrează asupra intelectului nostru, asu-

pra priceperii noastre și are ca material cu care și prin care lucrează, obiecte, lucruri, fenomene ce au însemnătate pentru oameni într-un mod indirect ; astfel sînt cantitățile pentru un matematician, corpurile cerești pentru un astronom, structura și clasificarea plantelor pentru un botanist (despre științele sociale nu vorbim în acest articol). Artistul însă lucrează asupra sentimentelor noastre. Materialul cu care lucrează el e însuși omul, sînt pasiunile, simpatiile, idealurile omenești, năzuințele omului spre bine, frumos, drept, adevăr. Acesta doar e materialul cu care lucrează artistul, scriitorul, poetul ; cu acest material, și, prin el, dînsul lucrează asupra oamenilor. Cum se poate dar ca materialul cu care și prin care lucrează el să fie indiferent pentru opera lui, să nu depindă de el însemnătatea operei artistului, trăinicia ei ? Cum se poate ca ideile și idealurile sociale să fie indiferente pentru opera artistului ? Pentru că, ce sînt aceste idealuri sociale decît năzuințe ideale de mai bine în sensul social, năzuințe de iubire omenească, de simpatie, de domnia simțămintelor și instituțiilor frățești între oameni, de dreptate socială ? Și toate acestea sînt însuși materialul poeziei.

În privința omului de știință se poate, în adevăr, cu oarecare rezervă, admite aceea ce zice d-l Philippide : că adică idealurile sociale, idealul savantului nu influențează asupra operei lui, care depinde de alte condițiuni. Zic „cu oarecare rezervă", pentru că și d-l Philippide poate va admite că un savant ori un grup de savanți ce vor avea ca ideal progresarea științei în țara lor, spre mai marele bine al semenilor, vor avea șanse să facă mai mult în știință decît aceia care s-ar conduce numai de interesul bănesc. Și iarăși cred că va admite și d-l Philippide că în vremurile cînd ocupațiile și descoperirile științifice puteau să atragă după ele tortura inchiziției și moartea, atunci, desigur, pentru ocupațiile științifice și pentru lățirea cunoștințelor științifice se cereau înalte idealuri sociale și cetățenești. Decît, și atunci idealurile savantului aveau o însemnătate indirectă. Pentru vremea noastră, admitem că idealurile savantului n-au a face cu operele lui științifice, că nu sînt necesare pentru acele opere, și că o descoperire mare științifică va produce același efect dacă ar fi făcută de un escroc ca Aretino ori de un om ideal ca Shelley.

În opera unui matematician se înțelege că nu voi căuta idealurile sociale ale savantului, pentru că ele nu pot să fie exprimate în ea și deci ea nu mi le va sugera. În opera unui poet însă, și mai ales a unui mare poet, sînt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, și această operă va tinde să ne sugereze aceleași simțăminte, aceleași idei și idealuri. Și dacă e așa, și așa este, atunci e evident că cu cît sentimentele exprimate în opera artistului sînt mai umane, mai nobile, cu cît ideile și idealurile exprimate în ea sînt mai largi, cu atîta opera artistică e mai trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai prețioasă. De la opera unui matematician voi cere să fie la înălțimea științifică a epocii, pentru a nu falsifica cunoștințele și inteligența oamenilor ; de la opera unui mare poet cer să fie la înălțimea sentimentală și ideală a epocii, spre a nu falsifica simțămintele și idealurile oamenilor. Aceasta, sper, e clar ca lumina zilei.

Se înțelege, nu voi căuta înălțimea ideală a artistului într-o descriere a unui *peisaj*, dar, după cît știu, nici un mare poet dintr-aceia care fac mîndria omenirii nu s-a ocupat numai cu peisaje, ci [ei] au vorbit și au fost preocupați de sentimentele, de destinele, de simpatiile, de idealurile omenești. Se înțelege iarăși că nu cad deloc în exagerație făcînd din idealurile înalte un talisman. În contra acestei absurdități m-am ridicat de mai multe ori, și noi am văzut deja ce bine m-a înțeles d-l Philippide.

Și iarăși se înțelege că, spre pildă, puterea de a sugera imagini și sentimente e cea dintîi condiție fără de care nici nu poate exista un artist scriitor. Și cu cît e mai mare această putere, cu atît e mai mare și artistul ; decît, din doi artiști cu aceeași putere, cu permisiunea d-lui Philippide, îmi permit a crede că e preferabil acela care are idealuri sociale mai înalte și cred că acesta din urmă va fi și un poet mai mare și opera lui va fi mai frumoasă, mai durabilă.

Între Aretino și Alfieri, prefer pe cel din urmă, deși după puterea artistică Alfieri poate n-a fost mai mare decît Aretino ; dar Alfieri, prin operele lui artistice, a chemat la deșteptare Italia din acea degradare pentru care a lucrat între alții și Aretino, Pulci, Lodovico Dolce etc. Și de aceea, vorbind de Aretino, un critic mai pricepător va zice : „Păcat, dacă n-ar fi fost așa de degradat și desfrînat, ar fi putut produce o operă care

ar fi rămas". Se înțelege că d-l Philippide gîndește cu totul altmintrelea. După d-lui, „de la idealul scriitorului atîrnă numai direcția în care lucrează un om, adică un patriot va produce scrieri patriotice, un om religios va scrie lucruri evlavioase, și tot așa mai departe, dar cît de durabile, adică adevărate, și înțelese, și frumoase vor fi scrierile, aceasta atîrnă de atîtea împrejurări independente de idealurile scriitorului (cultură, inteligență, bani, sănătate, gust de a scrie etc.)". Nu știu, zău, ce-i vor fi făcut d-lui Philippide ideile și idealurile că tare le persecută. Închipuiți-vă numai : însemnătatea, durabilitatea unei opere artistice poate să depindă de orice voiți — de cultură, bani, sănătate, gust, statură, dantură, numai de idealurile artistului, de idealurile încorporate în opera artistului, nu. Parcă idealurile sociale nu sînt și ele o parte a dezvoltării culturale, în sensul larg al cuvîntului. Și parcă nu tot cu atîa drept pot să spun și eu că de la *gustul* artistului va depinde forma scrierilor lui, dacă va scrie proză sau versuri, poeme sau drame etc... iar însemnătatea scrierii va depinde de altele ș.a.m.d. Cum vedem, greșeala consistă în eliminarea unui element al operei artistice pentru a recunoaște însemnătatea operei numai elementelor care au mai rămas. D-l Philippide și alții de puterea analitică a d-sale elimină un element constitutiv al unei opere artistice și, văzînd ori crezînd că și după această eliminare opera urmează a fi însemnată, conchid că elementul eliminat n-are nimic de-a face cu însemnătatea operei. E tot așa de logic ca și cînd cineva și-ar smulge o șuviță de păr și, văzînd că n-a chelit, ar scoate concluzia că a fi chel sau nu, nu depinde de păr.

Desfacerea unui tot în elementele lui constitutive e o necesitate a gîndirii, a cunoașterii ; în aceasta doar consistă analiza. Decît, nefiind dat tuturor capetelor să fie analitice, multe ciudățenii s-au întîmplat în manifestările gîndirii omenești, mai ales în filozofie și estetică. Așa, spre pildă, esteticienii metafizici, după ce descompun opera artistică în elementele ei, încep să elimine aceste elemente unul după altul și după ce le-au eliminat pe toate, cînd n-a mai rămas nimic, acest nimic a fost botezat forma ideală transcendentală, veșnică etc... Și mai frumos e că pentru esteticienii metafizici tocmai acest nimic constituie esența artei. De aceeași ordine de

idei și greșeli e și despărțirea formei de fond în opera de artă. Nepricepînd unii, adică mulți, că forma și fondul în artă pot să fie despărțite numai în abstracție, că în realitate e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă, le separă și caută în formă însemnătatea și înțelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esența e forma. Acestei concepții greșite se datorește formula artă pentru artă.

Alții, revoltați contra acestei concepții false și a formulei înguste, cad într-o exagerare contrarie și comit o greșeală identică. Despărțind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă pentru artă, care vede esența artei în formă, văd esența în fond. Fondul e esențial, forma accidentală ; oricum ar fi forma, fondul să fie însemnat. Și, ca rezultat, s-au apucat să dea rețete și teze cu care ar trebui să umple artistul producțiunile lui artistice. Și cîtă gîndire, cîtă luptă a trebuit pentru ca să ajungem la acest mare dar simplu și clar adevăr, cum sînt de altmintrelea toate adevărurile mari, că forma și fondul nu pot să fie despărțite unul de altul decît în abstracție, că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei și fondului, că forma și fondul deopotrivă ajută și constituie chiar însemnătatea și frumosul unei opere.

Deci, cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă e aceea care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă și cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gîndiri, idealuri la care s-ar fi putut ajunge în acea epocă. Ce simplu și ce clar adevăr ! Și cît de puțini sînt aceia care l-au pătruns și cît de mulți sînt aceia care vorbesc papagalicește despre armonia formei și fondului, care repetă chiar adevărurile de mai sus, dar care cad în cele mai absurde greșeli cînd e vorba de a aplica aceste adevăruri, și cîți sînt aceia care fac greșeli aproape tot așa de mari ca și cele făcute de d-l Philippide.

Închipuiți-vă numai ! Idealurile artistului, idealurile încorporate în opera artistică n-au nimic de-a face cu însemnătatea, frumusețea, durabilitatea operei !

Să luăm de pildă geniala poemă a lui Shelley : *Laon and Cythna.* În această poemă, într-o formă genială sînt încorporate imensa iubire a poetului și marea lui compă-

timire pentru tot ce suferă și plînge, iubirea nemăsurată de adevăr și libertate, ura contra nedreptății și apăsării, înaltele și neînfrînatele năzuințe spre dezrobirea, spre dreptatea socială, spre frăția omenească. Acum scoateți din poemă acele idealuri ale artistului de iubire, de libertate, de dreptate socială, idealuri care după d-l Philippide n-au nimic a face cu însemnătatea și durabilitatea operei artistice, și spuneți ce va rămîne. Va rămîne forma, versurile geniale... Dar această formă, aceste versuri sînt inspirate tocmai de idealurile artistului, aceste versuri exprimă acele idealuri, ele deci nu pot rămîne cînd dispare ceea ce ele exprimă. Atunci ce va rămînea? Poate ar putea să spună d-l Philippide.

Pentru a dovedi teza d-sale, că idealurile n-au nimic de-a face cu însemnătatea operei de artă, d-l Philippide aleargă tocmai la literatura antică, la greci, crezînd ca măcar în vremurile atît de îndepărtate să-și găsească un argument pentru teza ce susține. Puteți să vă închipuiți ce i se va întîmpla sărmanei literaturi grecești cînd o va caracteriza din punctul de vedere al idealurilor sociale și morale d-l Philippide. Ascultați numai : „Homer — zice d-sa —, unde tot idealul stă în mîncare multă și în bătaie, apoi teatrul lui Eschil, Sofocle cu fatalitatea, ce mai ideal ! — și teatrul lui Euripide, cu deznădăjduirea și scepticismul...“. De discutat idealurile în artă, bineînțeles, cu d-l Philippide nu voi mai discuta, așa în treacăt numai îi voi aduce opinia unui cunoscător care a studiat literatura antică tocmai din acest punct de vedere. Lucien Arréat, în frumoasa sa carte *La morale dans la drame, l'épopée et le roman,* rezumă astfel studiul său asupra epopeii și dramei antice :

„Am arătat de la început în epopeea și drama primitivă expresiunea *marilor scopuri sociale.* Aceasta înseamnă, precum fără îndoială s-a observat, a studia sentimentele în obiectul lor, acțiunea omenească în rezultatele ei și, dacă pot zice astfel, datoria în înfățișarea ei exterioară. Sfințenia mormintelor, trăinicia familiei, puterea cetății sînt scopurile pozitive de care încă se călăuzește pasiunea în tragedia antică !“.

E curios cît de mici par toate văzute prin prisma d-lui Philippide, la ce proporții reduce d-sa tot ce atinge ! Idealurile epopeii și tragediei grece sînt mîncarea, bătaia și scepticismul. Goethe și Schiller, după idealuri, sînt ca

toți oamenii, dacă nu mai jos, socialismul e un fel de sectantism, socialiștii niște sectanți caraghioși ș.a.m.d.

Pe oamenii mari ca și pe oamenii mai puțin însemnați, dar care ies din făgașul comun, trebuie să-i judecăm după măsura pe care ne-o dă genialul Hegel pentru oamenii istorici. „Oamenii istorici — zice Hegel — trebuiesc judecați după principiile generale care constituiesc esența intereselor și pasiunilor lor. Ei sînt oameni mari pentru că au săvîrșit lucruri mari și nu închipuit, ci în adevărat și necesar mari... Care dascăl de școală nu s-a încumetat de a dovedi, luînd ca exemplu pe Alexandru Macedon și Iulius Cezar, că acești oameni au fost împinși de cutare sau cutare pasiuni și de aceea au fost imorali. De unde urmează imediat că el n-are aceste pasiuni, și dovadă e că n-a supus Asia și n-a învins nici pe Darius, nici pe Porus, ci trăiește binișor și lasă și pe alții să trăiască“ [30].

Noi n-avem nimic de zis, să trăiască cu toții, și oamenii mari, și oamenii însemnați, și oamenii de talent, și dascălii de școli de care ne vorbește Hegel, îndeplinindu-și fiecare menirea pe pămînt, după cum e dat fiecăruia, după organizația lui. Așa e și la alte specii animale, spre pildă la păsări. Sînt între păsări șoimi, vulturi, dar sînt și păsări domestice : găini, rațe, curci. Cele dintîi, sus de tot, deasupra piscurilor uriașe, se scaldă în aerul dimineții, uitîndu-se în depărtările albastre, unde li se deschid orizonturi imense. Cele din urmă se plimbă prin curtea din dos uitîndu-se la uluci, fiecare împlinindu-și menirea după organizația ei. Atît numai, să nu se compare rața cu vulturul, să nu zică rața : „Vulturul ? Dar ce e vulturul ? Un nespălat ! De cînd mă scald în copaie, n-a venit măcar o dată să se scufunde și el cu mine !“ Și să nu zică iarăși găina : „Șoimii ? Dar ce sînt ei ? Păsări ca toate păsările, dacă nu cumva ceva mai prejos. Și ei acolo sus se plimbă prin curte, scormonind cojile de cartofi pe care le aruncă slujnica din bucătărie !“ Asta nu trebuie să facă, încolo să trăiască cu toții. — Decît, îți faci și următorul raționament : găina numai atunci nu s-ar compara cu șoimul, cînd ar pricepe ce e șoimul ; dar dacă ar pricepe, atunci n-ar mai fi găină ! Grea dilemă !

De altmintrelea toate acestea nu sînt deloc în chestie. Vezi cît de molipsitoare sînt exemplele rele! Avînd a face cu digresiunile d-lui Philippide, m-am molipsit și am ajuns și eu să le fac, și din polemica cu d-sa am ajuns la păsările domestice.

Cititorul n-are decît să facă cu digresiunile mele ceea ce am făcut eu cu digresiunile d-lui Philippide, — să le elimine.

C. Dobrogeanu-Gherea

LITERATURA ȘI ȘTIINȚA *(BUCUREȘTI), TOM. 1, 1893, p. 247—272.*

TARAS ȘEVCENKO [31]

Cît talent, cît geniu doarme în adîncimile maselor muncitoare, cîți învățați iluștri, cîți artiști geniali mor umblînd după coarnele plugului, bătînd cu ciocanul, bătuți și ei de sărăcie, nevoi și neștiință!

Cîte genii mor necunoscute pentru că condițiunile păcătoase ale vieții, sărăcia și neștiința în care zace poporul muncitor nu îngăduie ca toate aceste mari însușiri să vadă lumina zilei.

Cea mai bună dovadă a acestui adevăr sînt aceia din clasele muncitoare pe care o întîmplare fericită i-a putut smulge din condițiunile mizerabile ale traiului lor ucigător [datorită] talentului și geniului.

Unul din aceștia e țăranul iobag Taras Șevcenko, marele poet al poporului ucrainean *.

Taras Șevcenko s-a născut la 1814 în guvernămîntul Kiev. El era fiul unui țăran iobag, și începutul vieții lui a fost grozav de greu. Trecea de la un stăpîn la altul, muncind din greu la cîmp, muncind muncă de rob. Stăpînul, văzîndu-l deștept, l-a luat la curte. Taras, care de

* Ucraina sau Malorosia cuprinde întreg sud-vestul Rusiei și o mare parte din Galiția. Ucrainenii, care se numesc și maloroși sau ruteni, sînt un popor numeros, între 18 și 20 de milioane, sînt deci poporul cel mai numeros ce e încorporat împărăției rusești, polonii fiind mai puțini la număr. Prin limba, obiceiurile și istoria lor, ei se deosebesc de ruși aproape tot atît cît și polonezii.

În Ucraina există un partid care lucrează, în secret în Rusia și pe față în Galiția, pentru restabilirea Ucrainei ca o țară aparte.

copil a învățat să citească, avea o mare tragere de inimă către pictură, și, cînd n-avea ce face, zugrăvea, zugrăvea mereu. Cît de scump l-a costat această patimă, cîte pedepse și ce bătaie nu suferea el de la stăpînul său cînd acesta-l prindea pitulit și zugrăvind. Văzînd însă că toată bătaia e degeaba și făcîndu-și socoteală ce folos ar trage el dacă robul lui ar ajunge un pictor bun, stăpînul s-a hotărît să-l trimită la școală în Petersburg.

Boierii ruși făceau foarte bună treabă din vînzarea robilor mai învățați — pictori, muzicanți etc.

Acestei întîmplări, lăcomiei stăpînului, datorește Ucraina pe cel mai mare poet al său.

În Petersburg, Șevcenko a intrat în școala de bele-arte și acolo în curînd a fost băgat în seamă pentru marile sale talente. Printre cunoscuții lui Șevcenko au fost pictori și scriitori care au început să se gîndească cum să-l răscumpere din robie. Celebrul pictor Briulov a făcut portretul lui Jukovski, poetul curții imperiale ; acest portret a fost pus la loterie pentru 2 500 de ruble, o sumă foarte însemnată pe acea vreme, și cu aceste parale au răscumpărat pe Șevcenko.

După ce Șevcenko a mîntuit academia, a ajuns un pictor bun, el putea să trăiască din pictură, dar n-a ajuns un pictor așa de vestit cum se așteptau prietenii lui. În schimb însă un alt talent, un talent mare, nemărginit, s-a deșteptat în fostul țăran iobag, talentul poetic.

Întîile lui poezii au fost o revelație pentru toți. Deodată s-a arătat ce comori de poezii zac în masele profunde ale poporului ucrainean. În cîntecele lui istorice și lirice, cîntece care se cîntă și acuma în toată Ucraina, Șevcenko face să reînvie trecutul Ucrainei, cu toată gloria și grozăveniile lui, și prezentul ei mizerabil. Ceea ce caracterizează mai ales poeziile lui Șevcenko, afară de o formă splendidă, de o limbă populară curată, e o durere și o jale nespusă pentru muncitorimea ucraineană, pentru frații lui de suferință. În nici un poet mare nu e concentrată atîta gingașă și nestrămutată iubire pentru popor și atîta durere pentru suferințele lui.

Cea mai însemnată poemă istorică a lui e *Haidamaki.* În această poemă, el zugrăvește marea răscoală a poporului ucrainean în contra apăsării boierilor (șleahticilor) polonezi, care stăpîneau pe acea vreme Ucraina. Această răscoală, cu toate grozăviile ei, e zugrăvită cu

o putere extraordinară și, deși, ca poet patriot ucrainean, toate simpatiile lui sînt cu răsculații, peste tot locul însă plutește același spirit bun, înspăimîntat de atîta răutate omenească, peste tot se așterne durerea ce simte marea lui inimă din pricina răutății omenești.

Una din cele mai populare poeme a lui, care se citește cu același mare interes în coliba țărănească ca și în casa oamenilor avuți, e *Katerina.* Eroina acestui mare poem, un fel de roman în versuri, și în versuri admirabile, e Katerina, o fată de țăran. Ea se dă în dragoste cu un ofițer rus ce era în garnizoană în sat, acesta o înșală zicînd că are să o ia de nevastă și cînd ea rămîne grea el pleacă, lăsînd-o în durere și rușine. Ea naște un copil, un bastard. Ce rușine pentru ea ! Ce rușine pentru bieții părinți ! De rușine și de gura satului, ea trebuie să plece. Pe o noapte grea de iarnă, cu copilul ei în brațe, pleacă din sat, dar unde ?... Lumea e așa de mare, așa de rece și așa de rea, și ea biata fată n-a ieșit niciodată din sat. Pe la miezul nopții, ostenită de moarte, nebună de durere, își lasă copilul la cea dintîi casă din drum și fuge, și ea se azvîrle într-un ochi de apă, sub gheață. Această scenă, unde Katerina, nebună de durere, fuge spre mal cîntînd și plîngînd, îți rupe inima de jale. Copilul ei crește, la șapte ani el duce de mînă pe un cobzar bătrîn și orb. Vara, la marginea drumului, bătrînul cobzar cîntă gloria trecută a Ucrainei, robia ei de azi, cîntă iubirea nevinovată a fetelor și flăcăilor, iar copilașul strînge pitacii. Trece o trăsură bogată, în ea e un colonel cu nevasta sa, copilul se repede și întinde mîna, dar asemănarea lui cu părinții face să-i fulgere gîndul colonelului că acesta e copilul lui cu nenorocita Katerina. Colonelul dă bici cailor și fuge. După cîteva versuri de foc și de groază la adresa părintelui, care a respins mîna întinsă a copilului, Șevcenko sfîrșește cu următoarele versuri, atît de caracteristice : „Așa-și fac unii altora, oamenii, pe lumea asta, pe unul îl leagă, pe altul îl ucid, iar altul singur se omoară. Și pentru ce ? D-zeu știe. Lumea e atît de mare și largă și în această lume un nenorocit n-are unde să-și rezime capul“.

Altă poemă foarte populară e *Naimicika,* adică slujnica, servitoarea. Acolo e descrisă iar o fată înșelată, care e nevoită să-și arunce copilul la alții ; aceștia îl înfiază, și ea, necunoscută nici de stăpîni, nici de copilul ei, se

tocmește acolo ca slujnică și o viață întreagă slujește lîngă copilul ei fără ca cineva să bănuiască măcar cine e ea.

Toți cei mici și nenorociți atrăgeau marele și simțitorul suflet al genialului poet, și cine e mai nenorocit decît o biată fată înșelată, decît o mumă ce e nevoită să-și înstrăineze copilul ?

Dintre admirabilele lui poeme trebuie să pomenim *Visul* și *Caucazul*.

În poema *Visul* sau mai bine *Somnul*, poetul adoarme și simte că o putere supraomenească îl ridică pe sus și îl duce prin văzduhuri deasupra Rusiei întregi. De acolo, de sus, el vede toate și le descrie în versuri superbe. El vede cum cei tari, pentru un ban, dezbracă văduvele, iau bucățica din gura orfanilor, el vede cum fiii aceleiași țări se împilează unii pe alții, el vede cum cei ce se răscoală pentru dreptate și adevăr lucrează în Siberia, în fiare, în prăpăstiile subpămîntene, el vede cum muncește și suferă poporul și cînd trece pe deasupra Petersburgului el vede desfrînarea și luxul nebun în care se cheltuiește această muncă. Poema are scene artistice foarte puternice, spre pildă aceea cînd hatmanii morți cîntă și blestemă într-un blestem îngrozitor pe țarii Rusiei, care dintr-un popor liber au făcut pe ucraineni un popor de sclavi, de iobagi *.

În poema *Caucaz*, Șevcenko cîntă și slăvește pe vitejii cerchezi, care apărară, cu atîta vitejie, mîndrii lor munți de invazia rusească, și-i îndeamnă la luptă crîncenă și înverșunată contra cotropitorilor, și îndeamnă la aceeași luptă toate popoarele subjugate Rusiei.

Una din cele mai frumoase poeme ale lui e *Maria*. El, care a plîns atît de mult pe mumele nenorocite, a plîns cele mai fierbinți și mai curate lacrimi pentru sfînta Maria, simbolul dureros al tuturor mumelor nenorocite.

Poema se începe cu un imn, cu o rugă a poetului către sfînta Maria. Traduc aici această rugă superbă, regretînd din suflet că proza mea palidă dă o idee atît de slabă de puternicele versuri ale lui Taras Șevcenko :

* Înainte de a fi subjugată de Rusia, Ucraina a fost o republică liberă, în care domnea o mare egalitate și în care nici nu se pomenea despre iobăgie.

„Toată nădejdea mea o pun în tine, maică, și în vremuri grele mila ta o chem. Tu, sfîntă între sfinte, preacurată și milostivă, vezi, aicea eu mă tîngui, mă jelesc și plîng... Uită-te, preacurată, la ei, uită-te și la ei, la toți dezmoșteniții, la toți robii lipsiți de vedere și de lumină, dă-le lor puterea pe care a avut-o fiul tău martir : să ducă ei cu pași siguri greaua lor cruce pînă la mormînt. Tu, atît de slăvită, ascultă-le suspinele și trimite-le lor un sfîrșit bun. Și atunci cînd satele noastre iubite vor înflori, atunci eu, smeritul, îți voi cînta, îți voi psalmodia încet și vesel sfînta ta soartă. Dar acuma numai tînguirile, numai lacrimile, numai plînsetele unui suflet nenorocit, eu, nenorocitul, îți aduc ție".

În poema lui Șevcenko, *Maria*, Isus și Maria sînt oameni ca toți oamenii, numai-s mari și sfinți prin iubirea lor, prin lupta și suferințele lor pentru cei mici și nenorociți, pentru adevăr și pentru lumină. În poema lui Șevcenko, Maria, fată frumoasă și bună ca un înger, trăiește în casa bătrînului Iosif. Ea umblă toată ziua prin văi și prin păduri, cîntă și plînge, un neastîmpăr o frămîntă, ea simte că e mare menirea ei. Într-o zi apare în casa lui Iosif un profet inspirat, frumos ca soarele. El propăvăduia iubirea, pacea, mîntuirea, și frumoasa fată, pătrunsă de cuvintele lui înflăcărate și sfinte, de frumusețea lui dumnezeiască, pleacă după dînsul în pădure, pe urmă naște pe Isus. Luptînd cu nevoile, sărăcia, foamea, cu persecuțiile, cu jertfele grele și nenumărate, crește Maria pe fiul ei iubit, ea seamănă în inima lui acele semințe al căror rod a zguduit lumea întreagă. Cînd el crește și începe să propăvăduiască acele precepte de iubire și frăție și acea revoltă contra ordinii sociale de atunci, care l-a dus la moarte, ea, mama iubitoare și femeia mare, a mers cu el pînă la Golgota, veghind asupra lui și îmbărbătîndu-l cu iubirea ei nemărginită. Sînt scene foarte puternice în această poemă. Așa e scena de pe muntele Eleon, unde Cristos, persecutat, ostenit de moarte, cu picioarele sîngerînde de drumuri grele, se odihnește înconjurat de copii, pe care-i mîngîie și sărută, iar Maria, plîngînd, îi spală picioarele și-i dă apă răcoritoare să bea. Tot așa e și scena cînd ea stă la răspîntia drumului înconjurată de copii și vede cum îl duc pe fiul ei la răstignire. Ca să

dăm o idee mai lămurită despre această poemă admirabilă, traduc sfîrșitul ei, exprimîndu-mi iarăși părerea de rău că proza mea așa de slabă va da și o idee slabă despre splendidele versuri ale lui Șevcenko.

„A fost răstignit singurul tău fiu, iar tu, după ce te-ai odihnit sub un gard, ai plecat iar în Nazaretul tău. Văduva * a fost de mult înmormîntată într-un sicriu dăruit de străini, iar pe Ion al ei l-au omorît în temniță... Și bătrînul Iosif nu mai e... și tu ai rămas singură, singurică ai rămas. Așa, sărmană, ți-a fost soarta !... Tovarășii lui slabi la suflet nu s-au dat în mîinile ucigașilor, s-au ascuns, s-au împrăștiat cu toții, și tu trebuia să-i strîngi din nou. Și iarăși într-o noapte s-au strîns cu toții împrejurul tău, tînguitori. Și tu, mare între femei, cu sfîntul tău cuvînt de foc, ca un praf pe vînt ai împrăștiat slăbiciunea și frica lor. Tu ai turnat sufletul tău sfînt în sufletele lor nehotărîte. Slavă ție, Marie ! Sfinții bărbați s-au înălțat și s-au împrăștiat în toate colțurile lumii, în numele fiului răstignit, de tine născut, Marie. Iubire și adevăr au dus ei în cîteșipatru colțurile lumii, iar tu tînguind sub un gard, în buruieni ai murit de foame. Amin".

A preface pe Isus și Maria în oameni mari și sfinți numai prin iubirea și suferința lor și a povesti viața lor simplă dar nemărginit de dureroasă într-o poemă lirică nu va îndrăzni oricare poet s-o facă.

Dar Șevcenko a îndrăznit mai mult, el a făcut din Maria învățătoarea, însuflețitoarea lui Cristos, el a făcut din ea o luptătoare eroică, de un eroism neînchipuit. Cu nemărginita durere de mumă în suflet, ea găsește încă putere să strîngă împrejurul ei pe apostolii înfricoșați, să le insufle încredere și bărbăție, să-i trimită în luptă și pe urmă, rănită de moarte prin icoana fiului ei răstignit și prin marea mișelie și răutate a oamenilor, ea, tînguitoare, moare de foame în buruieni sub un gard. La această înălțime nici un poet n-a îndrăznit să ridice o femeie, la care a îndrăznit țăranul iobag Șevcenko. Știu că sfîrșitul nu va fi pe placul tuturor. Apoteozele de pînă acuma sînt mai frumoase, și, cu toate acestea, acest sfîrșit dovedește marele suflet și marele geniu al lui Șev-

* Văduva de care se pomenește aicea e Elisaveta, muma lui Ion Botezătorul.

cenko. Acest sfîrșit îngrozitor de dureros nu numai că se potrivește mai mult cu adevărul, dar e logic, e necesar, pentru că așa au trăit și au murit toți aceia care și-au dat tot sufletul și toată inima pentru binele omenirii, așa a trăit și a murit și Șevcenko. Maria, neînchipuit de frumoasă, ridicîndu-se la ceruri pe un nor tivit cu aur, într-o ghirlandă de îngeri, scăldată într-o mare de lumină, ce seamănă cu o mare de aur topit, această apoteoză a Mariei, făcută de genialul Tizian în marele său tablou *Ascensiune* *, e închipuirea geniului celor mari și fericiți. Maria, cu moartea-n suflet, murind de foame în buruieni, sub un gard, e închipuirea geniului celor mici și nenorociți. Maria lui Tizian ne înalță sufletul, dar vorbește mai mult ochilor noștri, simțămintelor noastre de frumusețe ; Maria lui Șevcenko vorbește simțămintelor noastre de milă, de iubire, de îndurare, vorbește mai mult inimii, pe care o strînge de durere. Și e natural că cea dintîi a închipuit-o Tizian, care a trăit între cei mari și puternici, iar pe cea de-a doua Șevcenko, un țăran iobag, ce toată viața lui a trăit în durere, în suferință și în robie. E neînchipuit de frumoasă Maria lui Tizian, dar mai mare și mai sfîntă decît a lui Șevcenko nu e.

Se înțelege că o mare parte din aceste scrieri de care am pomenit aici nu puteau fi tipărite în Rusia, unele din ele, cum e *Visul* sau *Caucazul,* dacă s-ar fi aflat de cine-s scrise, l-ar fi dus pe poet drept la spînzurătoare. Și acuma chiar aceste scrieri se tipăresc în străinătate și numai prin contrabandă pot fi introduse în Rusia.

Dar și scrierile ce au ieșit sub cenzura rusească, cum e poema *Katerina,* și mai ales influența și renumele ce a început să capete Șevcenko n-au putut fi văzute cu ochi buni de guvernul rusesc. O denunțare a unui spion, adevărată sau născocită, că Șevcenko a citit o satiră contra țarului într-un cerc de prieteni din Kiev face ca Șevcenko să fie arestat și, după porunca țarului Nicolae, să fie expediat mai întîi în Orenburg, și pe urmă în depărtatele stepe de pe malul Mării Aral. Aici, ca pedeapsă, a fost înrolat ca simplu soldat într-un fel de batalion disciplinar. Împăratul Nicolae i-a interzis să

* [*L'Assunta (Înălțarea fecioarei).*]

picteze sau să scrie. Într-o robie atît de îngrozitoare, mai rea decît munca silnică, a trăit și a suferit Șevcenko zece ani. Puținele versuri ce a scris el în această vreme, căci cu toată supravegherea izbutea cîteodată să înșele paznicii, aceste puține poezii sînt parcă țesute din lacrimi și de multe ori se sfîrșesc într-un hohot de plîns. După moartea țarului Nicolae, prietenii lui Șevcenko au căpătat de la noul țar iertarea lui. La 1857 el a fost grațiat, i s-a permis să vină în Petersburg, i s-a permis chiar să se ducă în satul lui. Puțină bucurie a simțit Șevcenko din această liberare. În patria lui, iar a văzut sărăcia și robia satelor pentru care a suferit și a plîns atîta, a văzut pe frații și surorile lui zăcînd în robie. O scrisoare din această vreme adresată unei reviste rusești, o scrisoare cu atît mai sfîșietoare fiindcă e scrisă cu mare băgare de seamă, sfîrșește cu aceste cuvinte : „Frații și surorile mele, domnule, sînt și acuma iobagi, da, domnule, sînt și acuma iobagi".

În curînd el a fost iar arestat pentru vorbele drepte ce spunea țăranilor și a fost izgonit din patria lui, și curînd după aceasta, la 1861, după o viață așa de grea și nenorocită, Șevcenko a murit.

Cuvintele ce au devenit banale : „El a murit, dar operele lui vor trăi veșnic între oameni", aceste cuvinte pentru puțini, pentru foarte puțini pot fi zise cu atîta dreptate ca pentru Șevcenko. Faptul că el a fost un mare patriot face să fie citit și admirat de clasele avute, iar faptul că a vărsat cele mai fierbinți lacrimi pentru poporul muncitor, pentru cei mici și săraci, îl face să fie iubit de aceștia din urmă. La aniversarea morții lui, în Rusia pe ascuns, în Galiția pe față, se fac întruniri și se țin discursuri. Ziua nașterii și a morții lui Șevcenko au devenit zile naționale. Mi-aduc aminte cum, pe vremea mea, într-un grup de studenți ruși s-a făcut, în glumă, următoarea definiție a studenților ucraineni : studentul ucrainean e un om care citește pe Șevcenko și plînge. Eu singur, în tinerețele mele, am văzut următoarea scenă înduioșătoare : Într-un sat pierdut în stepele Ucrainei, într-o colibă țărănească, un băiețandru ca de 15 ani citea o carte strașnic de mîzgălită, era *Katerina* lui Șevcenko. La masă, rezemat pe coate, stătea tata și asculta cu seriozitate și evlavie, iar pe laviță stătea mama și-și ștergea lacrimile.

*

Cînd mergi cu vaporul pe largul rîu ucrainean Nipru, mai jos de orașul Kanev, pe malul Niprului vezi o movilă cu o cruce de lemn. Cînd trece vaporul în dreptul movilei, publicul de pe punte își descoperă capul, cei credincioși își fac cruce. Dacă vei întreba ce înseamnă această ceremonie, ți se va răspunde nu fără o privire de bănuială (adică, ce D-zeu, nici atîta nu știi ?) că aici e îngropat *pravednîi* (adică sfîntul, dreptul) Taras Șevcenko. În multe poezii și verbal, el a rugat pe prietenii săi ca să-l îngroape în o movilă de pe malul Niprului, rîu larg, iute și puternic, ce a fost atît de iubit și atît de cîntat de nefericitul poet. Șevcenko a voit ca bătrînul Nipru, trecînd pe lîngă mormîntul lui, să-i spună poveștile, cîteodată vesele, dar mai des îngrozitoare, ale poporului său. Să-i plîngă și după moarte, ca și cînd nu i-ar fi plîns destul în viață ; și de atunci bătrînul Nipru, ducînd apele lui, cînd limpezi, cînd tulburi în Marea Neagră, îi tot cîntă marelui și nefericitului poet, îi tot cîntă, îi tot plînge și îi tot spune. Și îi povestește poetului bătrînul Nipru că pe lumea asta totul se preface și se schimbă și după cum el, bătrînul Nipru, trece cu alte ape pe lîngă mormîntul poetului, tot așa totul curge și se schimbă, și cu fiecare clipă se naște și se încheagă altă viață. Și-i mai spune că de la moartea lui multe s-au schimbat, că poporul lui s-a liberat din iobăgie, dar că a căzut în altă robie, în alte dureri și suferințe, în alte lanțuri, din care însă se va libera mai ușor. Și-i mai spune bătrînul Nipru, ducînd apele lui, ba limpezi, ba tulburi, în Marea Neagră, că poporul muncitor din toată lumea civilizată începe să deschidă ochii de-a binelea, că începe să priceapă și ce e și ce trebuie să fie, că din Apus suflă un vînt din ce în ce mai puternic, un vînt de deșteptare, de reînviere, de prefacere a întocmirilor obștești, că popoarele muncitoare încep să-și întindă mîinile peste granițe și într-un gînd și suflet să lucreze pentru dezrobirea lor desăvîrșită și deci pentru fericirea lumii întregi. Și va veni vremea cînd bătrînul Nipru, ducînd în Marea Neagră apele lui, sunînd din valuri, va striga nemîngîiatului poet : „Scoală, frate Taras, n-auzi ? Nu vezi că pămîntul e în sărbătoare, că ceea ce ați visat voi, tu și cel de la Golgota, și aceea

ce a murit tînguitoare în buruieni, sub un gard, și atîtea mii alții, n-auzi, nu vezi că visul vostru s-a îndeplinit și că pacea, iubirea și adevărata frăție domnesc între oameni ?“. Și atunci din Golgota, din mormîntul poetului, ca și din miile de morminte ale celor buni și drepți, se va înălța un cînt, un imn sfînt, care parcă dintr-o orgă imensă va psalmodia deasupra lumii întregi cîntul izbîndei, și din acest cînt curat, limpede, duios vor răsări cuvintele : „Fiți fericiți, voi oameni și popoare, și nu ne uitați pe noi, pe cei care prin durerile, prin suferințele, prin cel mai curat sînge din sîngele nostru v-am pregătit izbînda voastră“.

Și popoarele nu-i vor uita !

C. Dobrogeanu-Gherea

ALMANAHUL SOCIAL-DEMOCRAT PE ANUL 1894, *BIBLIOTECA SOCIAL-DEMOCRATĂ, BUCUREȘTI, 1894, p. 19—27.*

ARTIȘTII - CETĂȚENI [32]

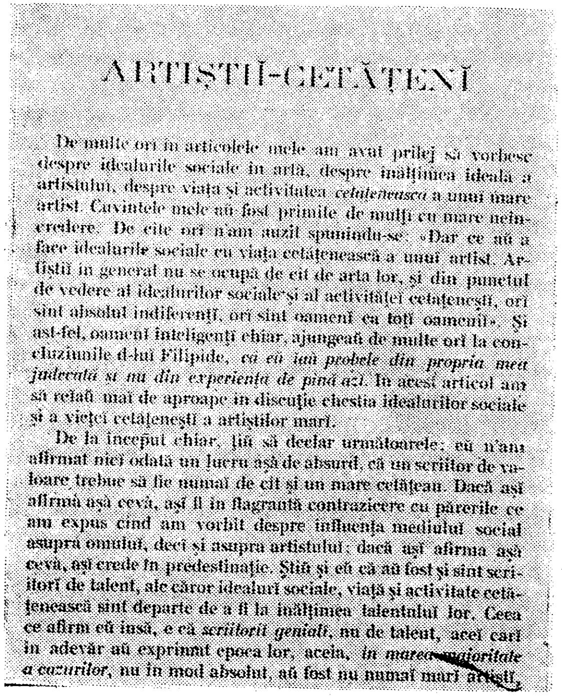
I

De multe ori în articolele mele am avut prilej să vorbesc despre idealurile sociale în artă, despre înălțimea ideală a artistului, despre viața și activitatea *cetățenească* a unui mare artist. Cuvintele mele au fost primite de mulți cu mare neîncredere. De cîte ori n-am auzit spunîndu-se : „Dar ce au a face idealurile sociale cu viața cetățenească a unui artist ? Artiștii în general nu se ocupă decît de arta lor, și din punctul de vedere al idealurilor sociale și al activității cetățenești ori sînt absolut indiferenți, ori sînt oameni ca toți oamenii“. Și astfel, oameni inteligenți chiar, ajungeau de multe ori la concluziunile d-lui Philippide *, *că eu iau probele din propria mea judecată, și nu din experiența de pînă azi.* În acest articol am să reiau mai de aproape în discuție chestia idealurilor sociale și a vieții cetățenești a artiștilor mari.

De la început, chiar, țin să declar următoarele : eu n-am afirmat niciodată un lucru așa de absurd că un scriitor de valoare trebuie să fie numaidecît și un mare cetățean. Dacă aș afirma așa ceva, aș fi în flagrantă contrazicere cu părerile ce am expus cînd am vorbit despre influența mediului social asupra omului, deci și asupra artistului ; dacă aș afirma așa ceva, aș crede în predestinație. Știu și eu că au fost și sînt scriitori de talent ale căror idealuri sociale, viață și activitate cetățenească sînt

* [A se vedea *Idealurile sociale și arta,* în volumul de față, p. 314—338.]

departe de a fi la înălţimea talentului lor. Ceea ce afirm eu însă e că *scriitorii geniali,* nu de talent, aceia care în adevăr au exprimat epoca lor, aceia, ***în marea majoritate a cazurilor,*** nu în mod absolut, au fost nu numai mari artişti, dar şi mari cetăţeni, au stat în adevăr la înălţimea ideală a epocii lor.



ARTIŞTII-CETĂŢENI

De multe ori în articolele mele am avut prilej să vorbesc despre idealurile sociale în artă, despre înălţimea ideală a artistului, despre viaţa şi activitatea *cetăţenească* a unui mare artist. Cuvintele mele aŭ fost primite de mulţi cu mare neîncredere. De cîte ori n'am auzit spunîndu-se: «Dar ce aŭ a face idealurile sociale cu viaţa cetăţenească a unui artist. Artiştiĭ în general nu se ocupă de cît de arta lor, şi din punctul de vedere al idealurilor sociale şi al activităţeĭ cetăţeneştĭ, orĭ sînt absolut indiferenţĭ, orĭ sînt oamenĭ ca toţĭ oamenii». Şi ast-fel, oamenĭ inteligenţĭ chiar, ajungeaŭ de multe orĭ la concluziunile d-luĭ Filipide, *că eŭ iaŭ probele din propria mea judecată şi nu din experienţa de pînă azĭ.* In acest articol am să relaŭ maĭ de aproape în discuţie chestia idealurilor sociale şi a vieţeĭ cetăţeneştĭ a artiştilor marĭ.

De la început chiar, ţiŭ să declar următoarele: eŭ n'am afirmat nicĭ odată un lucru aşă de absurd, că un scriitor de valoare trebue să fie numaĭ de cît şi un mare cetăţean. Dacă aşĭ afirmă aşă ceva, aşĭ fi în flagrantă contrazicere cu părerile ce am expus cînd am vorbit despre influenţa mediuluĭ social asupra omuluĭ, decĭ şi asupra artistuluĭ; dacă aşĭ afirma aşă ceva, aşĭ crede în predestinaţie. Ştiŭ şi eŭ că aŭ fost şi sînt scriitorĭ de talent, ale căror idealurĭ sociale, viaţă şi activitate cetăţenească sînt departe de a fi la înălţimea talentuluĭ lor. Ceea ce afirm eŭ însă, e că *scriitoriĭ geniali,* nu de talent, aceĭ carĭ în adevăr aŭ exprimat epoca lor, aceia, *în marea majoritate a cazurilor,* nu în mod absolut, aŭ fost nu numaĭ marĭ artiştĭ,

Artiştii cetăţeni (în „Literatură şi ştiinţă")

Ceea ce afirm încă e că chiar în genialitate e o tendinţă spre înălţare nu numai artistică, dar şi cetăţenească. Aceasta voi căuta să o dovedesc în prezentul articol. Se înţelege că cea mai bună dovadă va fi cînd exemplele le voi lua „nu din propria mea judecată, ci din experienţa de pînă astăzi". Pentru dovedirea tezei mele, voi trece în revistă viaţa scriitorilor geniali. Bineînţeles că într-un articol de revistă e absolut imposibil de a arăta, măcar în cîteva cuvinte, viaţa tuturor geniilor din toate

timpurile ; e deci evident că trebuie să ne mărginim. De aceea, ca exemplu vom lua numai pe scriitori geniali din ţările europene, şi numai din o epocă mai modernă, începînd de la a doua jumătate a secolului XVIII.

Această epocă e mai prielnică de studiat într-un mic articol de revistă, fiindcă e o epocă mai apropiată de noi şi fiindcă în ea s-au produs multe genii. În unele ţări, cei mai geniali scriitori din cîţi au avut ele sînt în epoca aceasta.

Aşadar, în acest articol voi trece în revistă pe cei mai geniali scriitori-poeţi ai naţiunilor europene din epoca indicată şi voi caracteriza în cîteva rînduri viaţa, activitatea şi influenţa lor socială şi cetăţenească, bazat nu pe vorbe, ci pe fapte din viaţa lor, pe biografiile lor chiar. Pentru a fi mai doveditor, voi lăsa cuvîntul altora, voi lăsa ca biografii să aprecieze, — aceasta pentru aceia care ar putea să mă acuze de părtinire. Pentru aceştia din urmă, ţin încă să declar că, dintre biografii şi scriitorii citaţi aicea, afară de Mehring, nici unul n-are principiile mele socialiste şi că mulţi din ei au chiar principii contrarii.

Sînt multe obiecţii care s-ar putea face unui asemenea studiu. Prima e că geniile sînt relative şi că e greu să ne înţelegem cine a fost geniu şi cine simplu talent literar. Această obiecţiune nu o cred întemeiată. Geniile mari sînt consacrate prin critică, prin opinia publică, prin istorie. Şi dacă voi zice, spre pildă, că cei mai geniali poeţi ai Germaniei, pentru epoca indicată mai sus, sînt : Lessing, Schiller, Goethe, Heine, atunci puţini vor fi care să mă contrazică.

A doua obiecţie ar fi că pentru un studiu aşa de mare n-avem spaţiul necesar. Un volum mare şi tot ar fi prea restrîns pentru un asemenea studiu ; cum dar voim noi să abordăm un subiect atît de vast într-un mic articol de revistă ? Această obiecţie e într-adevăr foarte importantă, e chiar hotărîtoare, şi noi atît de bine ne dăm seama de această împrejurare dezavantajoasă încît nici nu ambiţionăm să dăm un răspuns şi o soluţie hotărîtoare chestiunii pe care o ridicăm, ci mai mult voim să o punem teoreticeşte şi prin fapte pe adevăratul ei teren, rezervîndu-ne dreptul de a reveni iarăşi şi iarăşi asupra ei.

De altmintrelea, scurtimea spaţiului fiind un defect aşa de mare pentru articolul nostru, are însă şi ea o parte bună : însăşi scurtimea e în parte doveditoare. În adevăr, închipuiţi-vă că aţi vrea să arătaţi înălţimea ideală a lui Christ. Pentru aceasta nu v-ar trebui multe cuvinte. Aţi zice : Christ toată viaţa a propăvăduit iubirea şi pacea între oameni, a fost înconjurat de cei mici şi nenorociţi, a fost persecutat de cei mari şi puternici pentru credinţele, ideile, idealurile sale, a fost răstignit, şi de pe cruce se ruga cu limbă de moarte pentru călăii săi : „Doamne, iartă-i, că nu ştiu ce fac“. Care volum ar putea să spună mai mult ? Nu-i vorbă, şi după el au fost oameni de aceeaşi înălţime morală, au fost alţii care l-au întrecut, dar viaţa lui, dar moartea lui, dar mai ales fala lui universală n-a avut-o nimeni.

Dar, orişicum, însuşi faptul că pentru dovedirea tezei noastre nu ne trebuiesc de multe ori decît cîteva cuvinte e întrucîtva un argument pentru dreptatea noastră : cauzele limpezi şi drepte nu cer pledoarii lungi.

După aceste cîteva cuvinte introducătoare, trecem la subiectul articolului nostru.

După cum am zis, vom trece în revistă pe cei mai geniali scriitori, mai ales pe poeţii celor mai multe naţiuni europene într-o perioadă de 150 de ani, începînd adică de la a doua jumătate a secolului trecut. Sînt însă trei-patru nume pe care va trebui să le lăsăm la o parte, şi între ele pe unul din cele mai mari, dacă nu pe cel mai mare, pe Goethe. Şi aceasta nu pentru că el ar fi o excepţie dintre scriitorii geniali din punctul de vedere al idealurilor sociale şi umanitare. O, nu. Dar viaţa cu totul excepţională pe care a dus-o Goethe, atît de senină şi liniştită şi care nu seamănă deloc cu viaţa scriitorilor de geniu în general, viaţa lui de la curtea din Weimar, răceala lui aparentă faţă cu unele evenimente sociale importante, atacurile contra lui din partea „Tinerei Germanii“ („*das Junge Deutschland*“) şi mai ales atacurile atît de nedrepte ale lui Heine şi Börne tot pe tema indiferenţei lui sociale, toate acestea împreună au făcut o reputaţie falsă lui Goethe.

Goethe a fost adînc nemulţumit de starea socială a Germaniei ; puţini poeţi pe lume au semănat atîtea idei şi sentimente înalte, atîtea idei revoluţionare. Goethe vedea mai adînc şi mai departe decît alţii din epoca lui, şi prin aceasta se poate explica că el a rămas rece la unele evenimente care pasionau pe concetăţenii săi şi se entuziasma unde ei rămîneau reci.

Opera lui principală, care totdeodată e cea mai mare operă a epocii, e *Faust*. *Faust*, şi anume partea întîia şi a doua, rezumă toată viaţa poetului. Goethe îl începe la 1770 şi îl sfîrşeşte la 1832, astfel că această operă, după Boysen, mult talentat poet şi el, „conţine în culori briliante patimile viforoase ale tinereţii lui Goethe, luptele şi năzuinţele bărbăţiei şi înţelepciunea bătrîneţilor lui senine“ *.

Iar criticul american Bayard Taylor sfîrşeşte şi rezumă astfel frumosul său studiu asupra lui *Faust* : „Numai cine rămîne puternic şi neschimbător în muncă şi în luptă, numai cine se trudeşte pentru binele oamenilor poate să guste întreaga măsură a fericirii. Aceasta e înţelepciunea de aur, care trece prin toată poema *Faust*, de la început şi pînă la sfîrşit“ **.

Şi în această privinţă toţi cunoscătorii lui, cum sînt Boysen, Lewes, Eliot etc... sînt de acord. Aşadar, o trudă şi o luptă neîncetată pentru binele semenilor, iată idealul lui Goethe, aşa cum reiese din cea mai mare operă a sa, din opera ce-i rezumă întreaga viaţă ***.

Dar, încă o dată, în privinţa lui Goethe ar fi de discutat, iar pentru o aşa discuţie ne lipseşte spaţiul. Noi nu putem lua aici decît exemple atît de evidente încît

---

* *Ein Kommentar zu Goethe's Faust [Comentariu la Faust de Goethe]*, von Hjalmar Hjorth Boysen, p. 12.

** Bayard Taylor, *Die Geistesheroen Deutschlands und Englands [Eroii spirituali ai Germaniei şi Angliei]*, p. 4—5.

*** Am văzut cum d-l Philippide vrea să caracterizeze idealurile lui Goethe prin următoarea frază pronunţată de el : „Degeaba mai scuturaţi lanţurile, nemţilor, nu veţi deveni niciodată o naţie !“. Parcă această frază nu poate fi un strigăt de durere, amestecat cu dispreţ, din partea unui suflet nobil şi mîndru contra celor care îndură în tăcere robia, şi deci o chemare indirectă la liberare. Parcă *Heine* şi *Börne* n-au copleşit, n-au ars Germania cu rîsul, cu batjocura, cîteodată cu dispreţul lor, dar sub care se ascundeau lacrimi ; şi acum toţi oamenii adevărat luminaţi văd în Heine ori în Börne pe cei mai devotaţi, pe cei mai nobili fii ai Germaniei. Parcă a lucra pentru binele unei naţii vrea să zică a se gudura pe lîngă ea, a o linguşi. O, de asemenea patriotism demagog desigur n-a fost capabil Goethe.

pentru dovedirea lor să ne ajungă cîteva rînduri. Iată pentru ce nu voi vorbi de Goethe, Balzac, Musset, deşi după convingerea noastră nu fac deloc excepţie dintre scriitorii geniali pe care îi vom trece aicea în revistă.

Începem cu Germania.

Cei mai mari poeţi şi scriitori ai Germaniei sînt : Lessing, Schiller, Goethe, Heine. Bayard Taylor începe astfel studiul său asupra acestor eroi spirituali ai Germaniei : „Epoca în care apar oameni mari niciodată nu e cu totul nepregătită pentru ivirea lor. Înrîuririle ascunse, care spre sfîrşitul veacului au răsturnat violent ordinea politico-socială existentă, s-au simţit peste tot ; de aceea nici nu lipsea o mare clasă de spirite primitoare, care să recunoască şi să preţuiască pe cei care au fost născuţi pentru crearea spirituală. Dar aceştia din urmă nu puteau să fie cruţaţi de luptă, o vreme oarecare, pentru că e o foarte mare deosebire între un protest tăcut şi unul vorbit contra ordinii existente“ *.

Aceste adînci şi admirabile cuvinte s-ar potrivi, într-un fel sau într-altul, nu numai marilor poeţi ai Germaniei, ci tuturor scriitorilor geniali pe care îi vom pomeni aici.

Mai departe, Taylor, după ce descrie mizeria morală în care se găsea Germania intelectuală, zice : „Omul care a deschis drumul în această pustietate a fost Gotthold Ephraim Lessing. El stă în frunte, pentru că el e adevăratul luptător fruntaş al cugetării germane, pentru că viaţa lui a fost o luptă lungă şi amară pentru adevăr, toleranţă şi libertate“. Franz Mehring, într-un admirabil studiu, numeşte pe Lessing cu drept cuvînt : *„edler Vorkämpfer freier Menschheit“*, luptător de avangardă al omenirii libere. Şi acest titlu i-l dau toţi cîţi au studiat viaţa nobilă a acestui mare luptător pentru drepturile omului.

Schiller, în privinţa aceasta, e un demn şi nobil emul al lui Lessing. Cea dintîi dramă a lui, *Hoţii*, cade ca o bombă explozibilă în mijlocul Germaniei, provocînd persecuţii contra ei şi contra tînărului autor. Şi nu e de mirare. Ideile liberatoare ale apropiatei revoluţiuni fran-

* Bayard Taylor, *op. cit.*

ceze, ce se împrăştiau peste tot, au deschis calea acestei creaţiuni. Cîtă frică şi ură a provocat această dramă în clasele domnitoare ale Germaniei o arată următoarele cuvinte ale unui autorizat susţinător al ordinii sociale de atunci. Prinţul Carol de Würtenberg, vorbind de Schiller, zicea următoarele cuvinte caracteristice : „Dacă aş fi fost D-zeu şi pe cale de a crea lumea şi dacă aş fi prevăzut că în acea lume se va scrie drama «*Briganzii*», aş fi suspendat creaţiunea“ *. Alarmat de impresia produsă de această dramă, prinţul domnitor îl cheamă pe Schiller şi îi cere să nu mai tipărească nimic fără permisunea lui. Se înţelege că Schiller nu se supune acestui ordin, e arestat şi după ce îl liberează e nevoit să fugă travestit la o prietenă a lui lîngă Meiningen, unde scrie *Fiesco*, *Cabală şi iubire* **, care respiră şi o mai mare ură contra apăsării politice şi o mai neînfrînată năzuinţă spre libertate decît drama *Briganzii*. Protecţia puternicilor săi amici, mai ales protecţia lui Goethe şi a curţii de Weimar, îl scapă de multe persecuţii la care ar fi fost supus altmintrelea ; dar prietenia puternicilor nu-l face să schimbe cu o iotă spiritul însuşi al creaţiunilor sale poetice. El scrie mai tîrziu opere nemăsurat mai puternice decît *Briganzii*, dar spiritul lor, direcţia socială e aceeaşi. Scherr numeşte pe *Don Carlos* „un cînt sublim de libertate, pătruns de cea mai curată umanitate“, şi acelaşi lucru trebuie să-l spunem de toate dramele lui Schiller şi poate, mai mult încă decît de altele, despre *Wilhelm Tell*, cea din urmă şi cea mai genială din dramele lui.

Schiller de la început şi pînă la sfîrşit a rămas credincios idealurilor sale.

„El trebuie să sfîrşească cum a început — zice Scherr —, ca poet şi apostol al libertăţii şi drepturilor oamenilor. Atîta e sigur, că *Jurămîntul de la Rütli* [33] e cea mai superbă grupă dramatică a dramei germane şi că din *Tell* nenumărate inimi s-au pătruns, se pătrund şi se vor pătrunde de cel mai nobil entuziasm pentru cele mai mari bunuri ale omenirii“ ***.

* *Pensées de Goethe*, Eckermann.

** *[Intrigă şi iubire.]*

*** Johannes Scherr, *Allgemeine Geschichte der Literatur*, drittes Buch [*Istoria generală a literaturii*, vol. III], p. 242—243.

Dacă ne-am apuca să cităm aprecіаțiuni în felul acesteia asupra lui Schiller, am putea să edităm cîteva volume.

Dar cel mai revoluționar dintre toți marii poeți ai Germaniei netăgăduit că e Heinrich Heine.

Chiar în cele dintîi poezii ale sale, Heine se ridică contra stării de lucruri din Germania. Pentru a scăpa de persecuții și pușcărie, Heine trece granița și acolo, în exil, trăiește și moare.

De acolo, din Franța, el azvîrle în Germania acele creațiuni superbe, pline de un rîs nebun și de un plîns înăbușit, de acolo el azvîrle în Germania acel material explozibil care contribuie așa de mult la izbucnirea revoluției din 1848.

Luptător neobosit, Heine duce această luptă chiar în ultimii ani ai vieții sale, ani grozavi ai agoniei, pînă cînd oribila boală l-a doborît.

În frumoasa sa carte *Das Junge Deutschland*, Brandes zice de Heine : „Din Franța, el, ca scriitor, a dus o luptă neîntreruptă și neobosită contra reacțiunii europene. Se poate zice că în această privință el e marele urmaș al lui Byron. Puțini ani după ce sabia risului în serviciul libertății a căzut din mîna murindului Byron, ea a fost ridicată de Heine și o viață întreagă a fost întrebuințată cu aceeași îndemînare ; dar în cei din urmă opt ani ea a fost mînuită de un rănit mortal *.

Și genialul poet zice el însuși în admirabilele sale *Reisbilder* ** :

„Nu știu dacă merit ca odată să mi se împodobească cosciugul cu o cunună de lauri. Poezia, oricît am iubit-o, a fost totdeauna pentru mine numai o sfîntă jucărie ori un mijloc blagoslovit pentru scopuri cerești... Dar o sabie să-mi puneți pe cosciug, pentru că am fost un soldat curajos, în lupta pentru libertatea omenirii *(Befreiungskrieg)*".

Să trecem acum la Franța. Cei mai mari scriitori francezi ai secolului trecut sînt : Diderot, Voltaire, Rousseau.

* Georg Brandes, *Das Junge Deutschland*, p. 213.
** *[Imagini de călătorie.]*

Diderot reformează critica artistică și literară. Împreună cu Lessing, el poate să fie socotit ca întemeietorul criticii moderne. De altmintrelea, el are așa de mult comun cu acesta din urmă încît cu drept cuvînt poate să fie socotit ca un Lessing al Franței. Despre marea însemnătate a lui Voltaire ca scriitor nu mai vorbesc, ea e cunoscută de toată lumea. Rousseau e mai mult cunoscut ca un scriitor politico-social, dar în adevăr el a fost un artist genial. Brunetière, unul din cei mai buni cunoscători ai literaturii franceze, socotește pe Rousseau ca întemeietorul liricii franceze din secolul nostru. Influența aceasta a fost așa de mare încît Brunetière găsește fraze întregi din Rousseau puse numai în versuri de Victor Hugo, Musset și Lamartine. Ei bine, acești scriitori geniali au fost cei mai mari revoluționari ai secolului. Influența lor a fost așa de puternică încît unii îi socotesc cauza și creatorii marii revoluții franceze [34], ceea ce e desigur o absurdă exagerare, caracteristică însă pentru enorma influență socială a acestor scriitori geniali.

Însuși secolul nostru, reformat prin marea revoluție franceză, unii îl numesc secolul lui Voltaire. Gloria politico-socială a acestor scriitori geniali a fost așa de mare încît a lăsat cu totul în urmă gloria lor ca scriitori-artiști.

Cel mai mare poet francez al veacului nostru e Victor Hugo — și desigur numai Victor Hugo nu poate să fie socotit între oamenii cărora le sînt indiferente idealurile sociale, luptele sociale. Ca deputat, ca membru al camerelor constitutive după revoluția de la 1848, ca senator, dar mai ales ca poet, el a fost în avangardă.

Numai unei întîmplări fericite îi datorește el viața după lovitura de stat a banditului Napoleon al III-lea. Obligat să emigreze, el stă aproape 20 de ani în exil și de acolo duce o luptă înverșunată și neîntreruptă contra călăului republicii franceze. Mai bine decît oricine, el singur și-a rezumat toată viața sa de poet glorios, de luptător generos în versurile :

> *J'ai, dans le livre avec le drame, en prose, en vers,*
> *Plaidé pour les petits et pour les misérables,*
> *Suppliant les heureux et les inexorables.*

J'ai réclamé des droits pour la femme et l'enfant,
J'ai taché d'éclairer l'homme en le réchauffant,
J'allai criant science, écriture, parole... * *etc.*

Pentru epoca pe care am țărmurit-o, cei mai mari poeți ai Engliterei sînt Shelley și Byron.

Cea dintîi poemă pe care o scrie Shelley, *Queen Mab*, ridică contra lui o groaznică furtună. E adevărat că e cea mai violentă profesie de credință ateistă ce s-a scris vreodată. Dat afară din *College* el începe o luptă desperată contra bigotismului englez, contra netoleranței, tradițiilor moarte și contra nedreptăților sociale ale Engliterei.

Englez, el agită Irlanda contra Engliterei, cheamă pe irlandezi să se ridice contra apăsătorilor lor seculari. Aristocrat, fiul lordului Percy Bysshe Shelley, el agită pe lucrători contra lorzilor și capitaliștilor.

Rezultatul e calomnia neagră, persecuția sălbatică din partea tuturor acelora care au fost interesați la durarea tuturor prejudiciilor și nedreptăților sociale. El, copil sublim, în care frumusețea sufletească ideală concura cu frumusețea trupească, bun, blînd, curajos, devotat, entuziast, e reprezentat ca cel mai mare monstru ce a trăit vreodată. Nu mai putea să iasă pe stradă. Un gentleman care nu-l cunoștea, întîlnindu-l și auzind că acesta e Shelley, e apucat de o furie bestială și începe să-l lovească. Tatăl său se leapădă de el și îl lasă muritor de foame, și în fine guvernul reacționar al mizerabilului Castlereagh, sub mișelescul pretext că ideile subversive religioase și sociale pot să influențeze în rău asupra copiilor săi, îi răpește marelui poet copiii cu forța. Huiduit, repudiat de tatăl său, răpindu-i-se copiii, Shelley se duce în Italia, unde moare înecat în mare **.

* *[În carte, în dramă, în proză, în versuri,*
Am luat partea celor mici și a celor nenorociți,
Rugîndu-i pe cei fericiți și pe cei necruțători.
Am cerut drepturi pentru femeie și pentru copil,
Am cerut să-l luminez pe om încurajîndu-l,
Luptînd pentru știință, libertatea scrisului și a cuvîntului...]

** Aceia care ar dori să facă cunoștință mai de aproape cu genialul poet și cu omul ideal, le recomandăm frumoasa carte a lui Felix Raab : *Shelley, sa vie et ses oeuvres.*

S-ar părea că ura și furia claselor dominante ale Engliterei au atins culmea față cu Shelley. Dar nu, e un alt poet, tot așa de genial, care a avut cinstea să fie calomniat și cu mai multă furie, dacă se poate : e Byron. Ca și genialul său rival și prieten Shelley, Byron e nevoit să părăsească Englitera. Furia gentlemanilor contra ideilor subversive ale lui Byron e așa de mare încît la plecarea sa din patrie prietenii trebuie să-i înconjoare trăsura pentru a nu fi lovit de plebea aristocratică. Byron pleacă în Italia și de aci el urmează acea eroică campanie contra reacțiunii europene, care nu se sfîrșește decît cu moartea sa.

„Byron — zice Roden Noel * — e o mare voce iconoclastică căzînd asupra adormiților mulțumiți și confortabili, ca zgomotul unei mări ce-și rupe zăgazurile... e poetul revoltei". Byron aprinde spiritul opozițiionist nu numai în Englitera, ci și în toate colțurile lumii unde ajunge cuvîntul său inspirat.

„Byron — zice Brandes — a dezlănțuit toate pasiunile, el nu se mulțumea să lucreze asupra unui singur punct, îi trebuia să revoluționeze spiritele, să deștepte simțămintele contra tiraniei".

Politica Sfintei Alianțe credea că a înlănțuit pentru totdeauna spiritul revoluționar, credea că a rupt pentru totdeauna legătura ce unea secolul nostru de secolul al optsprezecelea. „Atunci, acest om singur leagă iarăși legătura pe care au rupt-o un milion de soldați. Republicanismul american, libera cugetare germană, spiritul de restaurație francez, radicalismul anglo-saxon, toate s-au unit în acest singur spirit. După înăbușirea (*Unterdrückung*) revoluțiunilor, încătușarea presei, după ce s-a supus știința, a pășit fiul fanteziei, poetul liber ca pasărea (*Vogelfrei*) și a chemat *încă o dată la arme toate spiritele puternice contra inamicului comun. Restaurațiunea, de bună seamă, nu i-a supraviețuit. Principiul autorității nu a avut niciodată un adversar mai neînfrînt* (*rücksichtsloserer*)"**.

* Roden Noel, *Life of Lord Byron*, p. 21—22.

** *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, dritter Band [*Principalele curente literare din secolul al XIX-lea*, vol. III], p. 238.

E, desigur, foarte exagerat aici rolul lui Byron, dar însăşi această exagerare, din partea unui spirit aşa de clar ca Brandes, arată ce imensă influenţă a avut Byron asupra vieţii politico-sociale a Europei. De altmintrelea, de o părere cu Brandes e şi cunoscutul istoric german Gervinus, căruia îi aparţin chiar o parte din cuvintele citate, şi anume cele subliniate.

Byron nu se mulţumea cu lupta prin condei. În Italia el intră în conspiraţia carbonarilor, iar la izbucnirea răscoalei din Grecia el pleacă acolo ca să ia parte la lupta grecilor în contra turcilor. Acolo, în Grecia, organizează pe socoteala sa un regiment de voluntari şi moare în armata lui Mavrocordat, moare ca un erou antic. Moartea lui a fost o lovitură teribilă pentru tot ce cugeta şi simţea omeneşte în toată lumea. Guvernul provizoriu al Greciei ordonă un doliu naţional de 21 de zile, numai aristocraţimea şi popimea Engliterei nu-i atinsă de această durere, şi cînd cadavrul lui soseşte în Englitera îi refuză îngropăciunea de onoare. Se părea periculos şi după moarte. Nu putem să nu cităm admirabilele cuvinte ale lui Mazzini zise despre moartea eroică a lui Byron.

„Eu nu cunosc un mai frumos simbol al destinului şi misiunii viitoare a artei ca moartea lui Byron în Grecia. Alianţa sfîntă a poeziei cu cauza poporului — unirea atît de rară a cugetării cu acţiunea —, marea solidaritate a tuturor naţiunilor pentru căpătarea drepturilor poruncite de D-zeu tuturor copiilor săi, — tot ce e acuma religiunea şi speranţa partidei progresului în Europa e simbolizat glorios în această imagine“ *.

Cei mai mari scriitori prozatori din epoca despre care vorbim sînt, în Anglia, Dickens şi Thackeray.

De la cel dintîi pînă la cel din urmă rînd din Dickens, totul e pătruns de cea mai adîncă iubire şi compătimire pentru cei săraci, apăsaţi, suferinzi. Poate încă mai mult decît Victor Hugo, el ar putea zice : „Am pledat toată viaţa mea cauza celor mici, celor apăsaţi“. Romanele lui aveau cîteodată o influenţă directă asupra legislaţiunei ţării. Mizeriile pe care le descria în ele provocau uneori reforme şi îmbunătăţiri. Taine rezu-

* Roden Noel, *Life of Lord Byron*, p. 21—22.

mă şi caracterizează astfel romanele lui Dickens : „În fond, toate romanele lui Dickens se reduc la o singură frază, şi iat-o : «Fiţi buni şi iubiţi, nu există o adevărată plăcere decît în emoţiunile inimii... Să compătimiţi nefericirile umile, fiinţa cea mai mică şi cea mai dispreţuită poate să valoreze ea singură cît mii de puternici şi mîndri»“ etc. *

Macaulay caracterizează filozofia politică a romanului *Hard Times* în două cuvinte : *„sallow socialism“*, socialism posomorît.

Marzials sfîrşeşte cu următoarele foarte drepte cuvinte studiul său asupra lui Dickens : „Şi atîta vreme cît el va fi citit, va fi o influenţă umanizatoare şi înnobilatoare mai mult între oameni“**.

Al doilea mare prozator al Engliterei e Thackeray. Un satiric de primul rînd, el întrebuinţează tot geniul său, tot umorul său contra clasei aristocratice. De la Byron încoace, nimenea n-a biciuit, n-a înfierat aristocraţimea şi apăsarea aristocraţiei ca Thackeray. E adevărat că acum condiţiunile vieţii politice se schimbaseră, şi Thackeray n-a mai fost persecutat aşa de sălbatic ca Byron. Iată ce zice despre Thackeray, Taine, adîncul cunoscător al literaturii engleze şi, desigur, un martor foarte imparţial : „Romanele lui Thackeray sînt un război contra artistocraţimei. Ca Rousseau, el a lăudat moravurile simple şi afectuoase, ca Rousseau, el urăşte distincţiunea de ranguri“ ***. „Dacă urăşte aristocraţimea, apoi nu atîta pentru că ea asupreşte pe om, cît pentru că îl corupe ; deformînd viaţa socială, deformează viaţa privată ; creînd nedreptăţi, creează vicii ; acaparînd statul, ea otrăveşte sufletul, — şi Thackeray găseşte în perversitatea şi prostia tuturor claselor şi tuturor sentimentelor urmele aristocraţiei“. Şi mai departe : „Trebuie de citit diatribele lui înţepătoare contra însurătorilor de convenienţă, jertfirii fetelor, contra inegalităţii moştenirilor şi pismei celor mai tineri (*cadets*), contra educaţiunii

* Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, vol. V, p. 63—64.
** *Life of Charles Dickens*, by Frank T. Marzials, p. 162.
*** Taine, *op. cit.*, vol. V, p. 103—105.

nobililor și tradițiunii lor de obrăznicie, contra tuturor atentatelor contra naturii și familiei inventate de societate și lege. Îndărătul acestei filozofii se dezvăluiește o altă galerie de portrete, tot așa de injurioase ca și cele dintîi, pentru că inegalitatea, corupînd pe cei mari, pe care îi exaltă, corupe pe cei mici, pe care îi pîngărește" (p. 113).

Cel mai mare poet al Scoției și unul dintre cei mai geniali poeți ai lumii e Robert Burns. Țăran din Scoția, el a compus multe din genialele lui versuri umblînd după plug. „Niciodată — zice Taine — nu s-au văzut împreunate atîta sărăcie și atîta talent". Ca țăran, Burns e, în primul rînd, reprezentantul clasei suferinde țărănești și un protivnic viguros, desperat, al acelora care o apasă, adversar al proprietarilor mari de pămînt.

„El e contra societății întregi — zice Taine —, contra statului, contra bisericii. Are accentul amar al lui Rousseau, cîteodată chiar frazele lui, el ar vrea să fie un sălbatic viguros și să iasă din această viață civilizată, care impune atîta dependență și umilință unui om sărac" *.

Și însuși Burns zice în puternicele lui versuri :

„Cît de greu e să vezi un om sărac, istovit de osteneală, înjosit, venind să ceară de la unul din frații săi de pe pămînt voia de a munci... și cîteodată el nu poate să nu se amărască văzînd cum sînt împărțite bunurile, cum cei mai de treabă oameni trăiesc în nevoie, pe cînd imbecilii se răsfață pe grămezi de aur, neștiind ce să facă cu el". Unele din cîntecele revoluționare ale lui Burns sînt de o violență așa de mare încît întrec tot ce s-a scris în această privință.

În biografia lui Burns, Blackie zice : „Trecînd la viața lui publică, nu trebuie să fim surprinși dacă vom afla că Burns, care nu era un adormit, ci un poet în carne și oase, un om în puterea cuvîntului, a luat parte, așa de vie, în conflictele politice ale acestor vremuri turburate" *. De altmintrelea, Blackie apără pe Burns pentru vederile lui revoluționare, îl apără în cîteva cuvinte, care sînt deopotrivă caracteristice și pentru marele poet și pentru micul biograf : „Un mare poet liric poate să aibă multe virtuți omenești ; dar e foarte rar să se poată lăuda cu prudență ; și din toate membrele lui dezordonate (inordinate) acest mic membru, limba, era aceea căreia Burns, rar ori niciodată, nu i-a pus frîul prudenței".

Cel mai mare poet al Irlandei e Thomas Moore.

Thomas Moore e bardul națiunii irlandeze, apărătorul libertății Irlandei. *Irish Melodies* au inspirat generații de luptători pentru Irlanda, și asta cu toate că, după temperament, el n-a fost deloc un luptător politic. Moore duce lupta în contra oricărei apăsări din țara lui, ca și din alte țări. Scîrboasa Sfîntă Alianță a monarhilor, de la începutul acestui secol, el o numește : „o bandă de vampiri ce sug sîngele Europei adormite" **. Lake, în introducerea biografică la scrierile lui Moore, zice că Moore merită cea mai glorioasă coroană, coroana patriotismului. Următoarele cuvinte ale lordului O'Hagan, pe care le extragem dintr-o frumoasă biografie a lui Moore de James Symington, caracterizează îndestul pe marele poet irlandez. „Moore a fost atașat către Irlanda cu o puternică și neschimbătoare iubire, care se vede în fiecare act al vieții sale, la fiecare pagină a scrierilor sale... În acord cu priceperea intereselor Irlandei și a datoriei ce o avea către ea, el i-a rămas credincios în vremea celor mai mari descurajări, ca și în vremea celei mai înalte speranțe, și pentru ea el a refuzat să-și lepede convicțiunile, cînd putea să aibă posturi și puterea, dînd numai aprobarea tacită unor acte politice pe care el le dezaproba... Pe vremea lungii lupte pentru emancipare, el n-a lipsit, n-a șovăit nici un ceas în apărarea cererilor catolicilor Irlandei. Cu spiritul său fin, prin sarcasmul înțepător, prin invectivele violente — prin toată energia inimii sale și prin toate resursele geniului său —, el apăsa

* Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, vol. IV, p. 250.

* John Stuart Blackie, *Life of Robert Burns*, p. 137.

** Vezi Brandes. *Der Naturalismus in England*, studiul despre Moore.

asupra unei legislații protivnice și asupra unui popor ostil. Și influența ce exercita era imensă. Cercurile în care niciodată n-a putut pătrunde agitația politică au fost deschise cu plăcere pledoariilor poetului. Și aceeași voce melodioasă care a ridicat milioane de irlandezi pentru a le aduce aminte că au o țară și spre a-i uni pentru propria lor salvare politică, aceeași voce răsună în castelurile și saloanele aristocrației engleze, alungînd, împrăștiind prejudiciile și denunțînd răul cu o putere și cu o bunătate care au atras multe conștiințe rămase pînă atunci împietrite la apelurile reci ale dreptății" *.

Cei mai mari poeți pe care i-a produs Italia în epoca despre care vorbim sînt Alfieri și Leopardi. Am amintit deja despre importanța politico-socială a lui Alfieri. În introducerea la tragediile lui Alfieri, A. Rachelli zice :

„A rechema o națiune la bărbăție, la virtute, cu vocea literaturii a fost concepția lui Alighieri. Rău pricepută, rău exprimată ori înăbușită pentru patru sute de ani, această rechemare e luată în sfîrșit de Vittorio Alfieri, care, dacă nu e unicul, apoi e desigur cel mai mare din cîți au îndrăznit să atace obiceiurile mîrșave ale secolului, să le batjocorească în public și să deștepte la fapte noi inimi corupte ori mulțumite de a dormi" **.

Leopardi e o dovadă și mai strălucitoare de marea legătură dintre un genial poet și un mare cetățean.

Leopardi a fost un pesimist, cel mai desperat pesimist ce a existat vreodată. Pentru el, ca și pentru Schopenhauer, nenorocirea e fatal legată de existență, idealul deci e dispariițiunea existenței. Și pentru Leopardi aceasta nu e o vorbă goală ori un simțămînt trecător, nu. E o deducție a întregii lui filozofii. S-ar părea că, logicește vorbind, soarta semenilor săi, a societății, a patriei lui trebuie să-l lase cu totul rece. Dacă idealul e neființa, ce-i pasă în ce stare se găsește patria lui ? Dar

* *Thomas Moore, his life and works*, by Andrew James Symington, p. 238—239.

** Biblioteca classica italiana. Secolo XVIII : Tragedie di Vittorio Alfieri, Trieste.

se vede că geniul nu se împacă cu indiferența socială (vom vedea mai în urmă pentru ce). Și marele pesimist Leopardi cheamă patria lui la deșteptare în versuri geniale, care, după arzătoarea pasiune ce respiră, egalează cele mai pasionate bucăți din operele lui Mickiewicz. Și ele au avut o influență tot atît de mare ca și tragediile lui Alfieri. În poezia scrisă la nunta surorii sale, el face apel la fetele și femeile Italiei ca să înflăcăreze la luptă pe frații și bărbații lor. Genialul cînt *Către Italia* se începe cu următoarele admirabile versuri : „O, patria mea, văd zidurile și arcurile, și coroanele, și monumentele, și solitarele turnuri ale părinților noștri, — dar gloria n-o văd". Și Leopardi ajunge la un strigăt de revoltă sublimă în versurile : „Arme, dați-mi arme. Eu singur mă voi lupta, eu singur voi cădea. Și fă, Doamne, ca sîngele meu să aprindă vitejia în piepturile italienilor".

Cel mai mare poet pe care l-a produs Polonia e Mickiewicz, și Mickiewicz e unul din cei mai mari poeți patrioți-revoluționari pe care i-a produs lumea. Din exil, unde a trăit și a murit, el a scris *Dziady, Konrad Wallenrod*, care sînt pline de o iubire nesfîrșită pentru Polonia lui, pentru Lituania lui, — de o ură adîncă contra celor care o sugrumă. Întreaga creație patriotică a lui Mickiewicz e o chemare la deșteptare, la luptă. De altmintrelea, patriotismul lui n-a fost un patriotism îngust, care se revoltă în contra apăsătorilor străini pentru a le lua locul, nu. Adept aprins al socialismului religios al lui Lamennais, întreaga lui creațiune poetică respiră o adîncă iubire și compătimire pentru clasele apăsate și o mare ură împotriva magnaților țării, care au pierdut Polonia.

În aceeași direcție au scris ceilalți poeți mari ai Poloniei, ca Slovacky ori Krasinsky.

Cel mai mare poet pe care l-a produs Rusia nu numai în epoca aceasta, dar în toate epocile e Pușkin. Dar Pușkin nu e numai un poet genial, rușii cu mare dreptate îl numesc un mare cetățean. El creează limba rusă literară, el revoluționează literatura, dar totdeodată el se ridică contra condițiunilor păcătoase politico-sociale ale țării sale.

Puşkin pentru această opoziţie petrece o bună parte din viaţă în exil în Crimeea, Basarabia, Caucazia.

Numai o întîmplare — drumurile nepracticabile — îl împiedică de a veni şi de a lua parte la revolta aşa-numită a decabriştilor[35] şi deci a fi spînzurat, cum a fost spînzurat un alt poet, prietenul lui Puşkin — Rîleev. E adevărat că s-a împăcat către sfîrşitul vieţii cu împăratul Nicolae, care a devenit personal cenzorul şi protectorul poetului. Această împăcare a fost foarte dăunătoare poetului şi de aceea a făcut ca de multe ori lira lui să scoată note false.

Dar aristocraţimea rusă şi camarila ţarului simţeau bine că această împăcare e puţin durabilă şi de aceea n-au încetat de a-i face toate mizeriile posibile şi marele poet moare într-un duel provocat de o intrigă a curtezanilor ţarului.

Al doilea poet mare al Rusiei e Lermontov.

Cea dintîi poezie, care a scris-o el la moartea lui Puşkin, e un atac violent contra aristocraţimei ruse, contra stării sociale a Rusiei, şi aceleaşi tendinţe respiră în toate creaţiunile sale.

El e arestat, pe urmă exilat în Caucazia, unde moare într-un duel, la vîrsta de 27 de ani, ca Shelley.

Cei mai mari prozatori-romancieri pe care i-a produs Rusia şi care au căpătat o influenţă aşa de mare asupra literaturii lumii întregi sînt Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi.

După Melchior de Vogüé, adîncul cunoscător al literaturii ruse, ceea ce face ca romanul rus să aibă o influenţă atît de mare asupra literaturii moderne şi ceea ce face durabilitatea lui pentru viitor e, afară de geniu, adînca iubire pentru oameni, adînca compătimire pentru cei năpăstuiţi, obijduiţi, şi o năzuinţă neînfrînată către un ideal social mai înalt. Şi această opinie a lui Vogüé începe a fi a tuturor criticilor străini mai pătrunzători.

Prima operă a lui Turgheniev, *Schiţele unui vînător,* unde e descris ţăranul rus, a avut o influenţă colosală asupra formării curentului în favoarea emancipării ţăranilor iobagi.

Această carte a avut o influenţă aproape tot aşa de mare asupra emancipării ţăranilor ruşi ca romanul d-nei Beecher-Stowe, *Uncle Tom's Cabin* asupra liberării negrilor.

Chiar de la începutul carierei sale literare, Turgheniev începe să fie persecutat, pus sub supraveghere poliţienească, internat la moşia sa. După liberare, pentru a evita mai în urmă un exil în Siberia ori munca silnică, la care ar fi ajuns cu siguranţă de ar fi trăit în Rusia, Turgheniev pleacă în străinătate, unde trăieşte şi moare într-un exil voluntar. Numele lui însă e aşa de mult legat de reforma stării politico-sociale din Rusia încît guvernul se temea de el şi cînd era mort. Cînd cadavrul său a fost transportat din Paris în Petersburg, manifestaţiile ce s-au făcut de către partea luminată a societăţii ruse au făcut pe guvern să concentreze armata, temîndu-se de o răscoală.

Dostoievski, tînăr, dar scriitor cunoscut, se face un aprig elev al ideilor socialiste ale lui Fourier. Pentru propagarea lor fondează împreună cu alţii o societate secretă[36]. Cînd societatea a fost descoperită, Dostoievski a fost judecat şi condamnat la moarte. La eşafod, cînd călăul i-a pus deja frînghia în gît, a fost graţiat şi trimis la munca silnică în minele Siberiei. Acolo era tratat mai rău decît un forţat ordinar, a fost bătut cu cnutul, chinuit, chinurile i-au distrus sănătatea, l-au făcut epileptic şi mistic religios. Reîntors din Siberia, el scrie acele opere geniale, care sînt totodată nişte pledoarii fierbinţi pentru cei nenorociţi şi obijduiţi.

Influenţa distrugătoare a minelor din Siberia, făcîndu-l mistic religios, epileptic, l-a făcut să se ridice contra curentelor revoluţionare ce s-au afirmat în Rusia în absenţa lui şi l-a făcut chiar să apere pe ţar şi ţarismul. Dar Dostoievski apără ţarismul cum ar apăra frînghia pe spînzurat, apără ţarismul cum ar apăra un mistic religios o ciumă, — ca o năpastă dumnezeiască trimisă de D-zeu pentru izbăvirea păcatelor noastre, ca un iad prin care trebuie să trecem pentru ca să ajungem în raiul iubirii şi al frăţiei omeneşti. Dostoievski a trăit şi a murit ca un apostol, ca un martir pentru umiliţi şi obijduiţi.

Activitatea și propaganda socială a lui Lev Tolstoi, cel mai mare dintre cei trei romancieri, e îndeobște cunoscută. Aparținînd celei mai înalte aristocrațimi, Tolstoi duce război contra acestei aristocrații și în general contra claselor neproducătoare ale societății. Exploatarea muncii claselor muncitoare e, după Tolstoi, păcatul originar, care corupe prin lene și lux clasele superioare și tîmpește și ucide prin mizerie și muncă exagerată clasele muncitoare. Pentru a ispăși păcatele strămoșilor și ale lor proprii, cei de sus trebuie să se apuce de munca fizică și să nu mai exploateze munca altora. Sub influența lui Tolstoi se alcătuiesc colonii agricole, în care tinerii de ambele sexe, aparținînd claselor privilegiate, lucrează singuri pămîntul. Însuși contele Tolstoi lucrează la cîmp sau la cizmărie ca un simplu muncitor. Acuma, la bătrînețe, Tolstoi devine tot mai mistic și fondează o religie nouă, un amestec de socialism utopic cu misticismul religios. Se înțelege că persecuțiile nu-i lipsesc, și chiar acuma, la adînci bătrînețe, Tolstoi se află sub supraveghere polițienească. Dacă pînă acuma n-a fost transportat în ghețurile Siberiei ori în fortăreața de la Petropavlovsk, cauza e pe de o parte originea familiei lui așa de veche — mai veche și mai aristocratică decît a țarului —, pe de altă parte imensa lui popularitate în lumea întreagă. Depărtarea lui Tolstoi în Siberia ar fi un scandal internațional.

Cel mai mare poet pe care l-a produs Ucraina * e Taras Șevcenko, un țăran iobag. Șevcenko e nu numai cel mai mare poet al Ucrainei, dar, după Mickiewicz și Pușkin, cel mai mare poet al slavilor.

E un poet patriot întru atîta întrucît în admirabilele lui poezii și poeme reînviază trecutul vitejesc și democratic al republicilor Ucrainei. Dar ca poet țăran el reprezintă și spune în primul rînd aspirațiile și suferințele clasei lui, ale clasei țărănești.

De altmintrelea, toate popoarele care gem sub călcîiul greu al țarilor moscoviți au găsit în Șevcenko un

* Ucraina (Ucraina sau Malorosia) cuprinde întregul sud al Rusiei, cu o populație de 15 milioane de suflete. Ucrainenii, după limba și moravurile lor, se deosebesc de ruși aproape tot atît cît și polonezii.

interpret al suferinței și urii lor. Din gură în gură trec și acum strofele lui pline de o amară ironie. „De la moldovan pînă la finez în toate limbile toți tac — de bunătatea traiului etc."

În admirabilele lui poeme *Caucaz* și *Visul*, el plînge soarta tuturor popoarelor supuse țarismului, le îmbărbătează la luptă, blestemă în versuri de foc pe țar și țarismul.

Poemele lui cele mai violente au rămas necunoscute guvernului, dar ceea ce era cunoscut din scrierile și activitatea lui era destul pentru a-l aresta, a-l trimite ca simplu soldat în stepele de pe malul Mării Aral, unde își consumă zilele. După moartea lui Șevcenko, poporul ucrainean i-a dat un nume foarte semnificativ, de „Taras cel drept".

Cei mai mari poeți pe care i-au produs țările scandinave sînt Ibsen și Björnson.

Cea dintîi operă însemnată a lui Ibsen, *Comedia iubirii*, e o satiră sîngeroasă contra vieții familiale și a amorului din ziua de azi. Huiduieli, calomnii, persecuții, a întîmpinat prima operă a lui Ibsen, și aceste persecuții au mers crescînd.

Această campanie violentă silește pe Ibsen să-și părăsească țara și să trăiască aproape 25 de ani în exil voluntar.

Comediile lui — *Stîlpii societății, Serbarea la Sohlgang, Inamicul poporului* sînt satire sîngeroase contra vieții politico-sociale a Norvegiei și contra politicienilor norvegieni.

Ideile principale care pătrund întreaga creațiune a lui Ibsen sînt : emanciparea desăvîrșită a femeii — el e cel dintîi puternic apostol al acestei idei în țările scandinave —, libertatea nemărginită a individului în societate și abnegațiunea, devotamentul, sacrificiul desăvîrșit, fără cea mai mică rezervă, fără cea mai mică șovăire pentru o idee, pentru binele obștesc. Cît entuziasm dintr-o parte și cîtă ură din cealaltă parte au provocat ideile sociale ale lui Ibsen poate să ne arate următorul fapt : în piesa lui Ibsen, *Casa de păpuși*, Nora, eroina piesei, părăsește pe bărbatul său și pe copii cînd se convinge că iubirea între ea și bărbatul ei e numai trupească, că în-

tre ei nu există o legătură spirituală, sufletească, fără de care însă, după Nora (și după Ibsen), conviețuirea e o imoralitate. Această piesă reprezentată în Danemarca provoacă din partea admiratorilor poetului un entuziasm așa de mare, discuții așa de aprinse încît partida opusă, conservatoare, tipărește mici afișe pe care scrie : „Sînteți rugați de a nu mai vorbi și discuta despre *Nora*" și împrăștie aceste afișe în mii de exemplare în toată Danemarca.

Din exilul său voluntar, genialul poet scrie către poporul său aceste admirabile versuri, care îl caracterizează așa de bine :

„Ție, poporul meu, care mi-ai dat în paharul adînc băutura amară dar vindecătoare și dătătoare de putere, care ai inspirat puterea poetului pentru luptă la apusul vieții, aproape de mormînt ; ție, poporul meu, care m-ai înarmat cu sandala neliniștii, cu grija, cu toiagul exilului, cu toată seriozitatea pentru luptă, ție îți trimit acuma salutare din depărtare".

Al doilea mare poet al Norvegiei, Björnson, e un mare agitator și unul din cei mai mari oratori ai timpurilor moderne. Björnson ca agitator politico-social e un adevărat apostol. El străbate orașele și satele Norvegiei, Daniei *, propagînd ideile lui sociale, morale, ideile în chestia emancipării femeii, unde a întrecut pe Ibsen, căzînd, din nenorocire, într-un misticism exagerat. Se înțelege că ideile politico-sociale ale lui Björnson sînt întrupate în creațiunile lui poetice. Georg Brandes, cunoscutul critic scandinav, face următoarea comparație între Ibsen și Björnson :

„Ibsen e un judecător sever, ca un vechi judecător al lui Israel. Björnson e un profet, vestitor, făgăduitor al unor vremuri mai bune.

Ibsen are în adîncul sufletului său un puternic element revoluționar. În *Comedia iubirii*, în *Nora*, el biciuiește însurătoarea modernă, în *Brand*, biserica statului, în *Stîlpii societății*, întreaga societate burgheză a țării lui. Tot de ce se atinge e sfărîmat de critica lui adîncă

---

* [Danemarcei.]

și înaltă. Björnson e un spirit împăciuitor, el duce lupta fără amărăciune" *.

Influența lui Björnson ca poet și agitator e imensă. Într-un articol recent asupra lui Björnson, tipărit în revista germană *Nord und Süd*, Marholm zice : „Björnson nu e numai cel mai mare poet al țării sale, dar și șeful recunoscut al poporului său".

Cel mai mare poet al Ungariei e Petőfi. Dar Petőfi e și acela care prin admirabilele lui cîntece a deșteptat atît de mult pe unguri.

În sunetul acestor cîntece se duceau ungurii în lupta contra cazacilor, care au năvălit în Ungaria ca să înăbușească revoluția de la 1848. Și Petőfi nu s-a mulțumit cu activitatea sa de poet și s-a dus să și lupte pentru liberarea patriei sale, s-a înrolat ca voluntar în armată, unde a făcut minuni de vitejie și unde a căzut străpuns de lancea unui cazac rus ; a căzut ca un erou.

II

Am trecut în revistă pe cei mai mulți dintre genialii artiști, poeți și prozatori pentru epoca pe care ne-am țărmurit-o, și rezultatele la care am ajuns vor fi surprinzătoare desigur pentru mulți din cititorii noștri.

Afară de cîteva nume ilustre pe care le-am lăsat la o parte — Musset, Balzac, Flaubert —, nu pentru că contrazic teza noastră, dar pentru că în privința lor ne-ar trebui mai mult spațiu ca s-o dovedim, afară de cîteva nume ilustre, cei mai mulți dintre scriitorii geniali, cei mai mulți care fac gloria și mîndria națiunii lor, s-au arătat nu numai mari artiști, dar și mari cetățeni.

Pătrunși de o mare iubire pentru oameni și omenire, de o adîncă compătimire pentru cei nedreptățiți și suferinzi, de o ură fierbinte contra celor care fac să sufere — ei nu numai [că] exprimă aceste idealuri, această iubire și această revoltă în creațiunile lor, ci iau parte

---

* Georg Brandes, *Moderne Geister [Spiritele* moderne], p. 409.

directă la luptă. Soldați eroici ai sfintei cauze, ai viitorului luminos al omenirii, îi jertfesc viața în toată puterea cuvîntului, și mulți dintre ei, după cum am văzut, își petrec viața în exil, în închisoare, huiduiți, calomniați, persecutați.

Cine va reciti cu atenție caracterizarea făcută în fuga condeiului, scurtă dar adevărată, a vieții cetățenești a celor mai mari artiști ai Europei va întreba desigur cu mirare : cum se poate dar ca un fapt așa de general și așa de evident să fie negat ori măcar discutat ? Că se poate o vedem în fiecare zi ; iar cauzele acestui straniu fapt sînt multe, și chiar aici putem arăta unele din ele.

Oamenii care au idealuri sociale mari și caută să le realizeze în viață nu se găsesc desigur pe toate potecile ; totuși ei sînt mai numeroși decît genialii artiști, — care sînt așa de extrem de rari.

Ceea ce face mărirea și gloria artistului, în primul rînd, e ceea ce-l face și artist — adică arta lui. E deci natural ca arta artistului să fie băgată în seamă în primul rînd și să întunece toată cealaltă parte a vieții artistului.

Este o altă cauză, mai puțin naturală ori justificată, dar care e tot așa de hotărîtoare. Această cauză e următoarea. Idealurile sociale, rolul social al scriitorilor mari ating foarte de aproape viața socială, interesele sociale, și unde sînt atinse interesele sociale încetează imparțiala și recea argumentare și încetează chiar imparțiala constatare a faptelor. Bentham a zis că, dacă problemele matematice ar atinge direct interesele sociale, cîte adevăruri matematice evidente ar fi rămas nedescoperite încă și cîte adevăruri matematice evidente n-ar fi fost combătute încă. Faptul însă de care ne ocupăm e un fenomen social și, cum am zis, atinge mult interesele sociale. Scriitorii geniali au o influență foarte mare asupra concetățenilor lor. A constata, dar și a introduce în conștiința publică adevărul că scriitorii geniali, ca artiști și cetățeni, sînt un puternic imbold al propășirii și transformării sociale, că sînt un puternic factor evoluționar și chiar revoluționar, aceasta nu poate desigur veni la socoteală acelor clase care se simt așa de bine în *statu-quo*. Și aceste clase sînt acelea care dau tonul și chiar constituie opinia publică. De aceea vor putea mai curînd prinde rădăcină în opinia publică paradoxele originale — mai

mult paradoxe decît originale — ale lui Lombroso, că geniile sînt niște degenerați, niște nebuni și chiar criminali decît adevărul adevărat că sînt mari cetățeni.

Altă cauză e că oamenii mari în cele mai multe cazuri sînt judecați de oameni mici, iar un om mic tinde să readucă tot de ce se atinge la propriile sale dimensiuni *. Văzut prin prisma unui om mic, și muntele Mont Blanc va apărea ca o colină. E evident că un om mare, un spirit mare poate să fie judecat de un spirit întrucîtva înrudit cu el. În general însă se întîmplă cu un om de geniu ceea ce-i prezice Eminescu :

Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.
Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire ?
Ei vor aplauda desigur biografia subțire,
Care s-a-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sînt și dînșii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dînsul. Și prostatecele nări
Și le umflă orișicine în savante adunări
Cînd de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai-nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mîna a oricărui, te vor drege,
Rele-or zice că sînt toate cîte nu vor înțelege,
Dar afară de aceasta, vor căta vieței tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale :
Astea toate te apropie de dînșii. Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sînt
Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt ;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit **.

Și astfel se va începe scormonirea în viața omului mare pentru a găsi pete în soare, — iar rezultatul va fi că pînă și viața curată a sublimului Shelley va fi pătată. „Cum ? Oare n-a părăsit Shelley pe nevasta lui dintîi și n-a murit ea oare de durerea acestei părăsiri ?" Dar tragedia familială amară ! dar durerea proprie a lui Shelley !... Dar poate aceasta a fost unica soluție adevă-

* Rog pe cititorii mei să citească în *Convorbiri literare* articolul d-lui Philippide, *Idealuri* și să vadă cum judecă d-lui pe Goethe, pe Schiller și mai ales pe Heine.

** *[Scrisoarea I.]*

rat morală și omenească la care a putut ajunge Shelley !... de unde să le priceapă omul mic.

Sînt, bineînțeles, și alte cauze pentru acest fapt straniu, că viața cetățenească a artiștilor geniali e așa de rău cunoscută ; dar cele arătate cred că ajung.

*

Înainte de a sfîrși articolul, trebuie negreșit să răspundem la o întrebare importantă ce ni s-ar putea face, și anume : dacă e aproape un fapt general — cu puține excepții — că scriitorii geniali sînt totodată și mari cetățeni, atunci care e cauza, de unde provine această legătură necesară între genialitatea unui scriitor și înaltele idealuri sociale ?

Taine, vorbind de Shelley, zice : „Acesta din urmă, unul din cei mai mari poeți ai secolului, fiul unui bogat baron, frumos ca un înger, de o precocitae extraordinară, blînd, generos, gingaș, înzestrat cu toate darurile inimii și spiritului, nașterii și bogăției, își strică viața parcă înadins". Și marele critic francez se miră și nu pricepe, cum n-a priceput figurile mărețe ale marii revoluții franceze. Și, cu toate acestea, cauza e destul de clară, cauza aceasta e însuși caracterul geniului unui mare scriitor. Noi mai de multe ori am relevat fraza atît de adevărată că geniul se naște, nu se face. Un talent oarecare poate fi educat, un geniu însă, încă o dată, se naște. Geniul de la naștere capătă deja un sistem nervos mai fin, o organizație psihofiziologică mai perfectă decît ceilalți oameni. Dar cu cît sistemul nervos, organizația psihofiziologică a unui scriitor genial e mai fină, e mai simțitoare, cu atîta răspunde mai ușor și mai cu tărie la excitările, la atingerile dinafară. E evident deci că, fiind prin organizația lui mai simțitor decît alți oameni, marele artist simte mai cu tărie toate dezacordurile vieții, toate relele, toate mizeriile și cu cît le simte mai cu tărie, cu atîta lucrează mai cu tărie în contra lor.

Se-nțelege, nu numai artiștii geniali au o organizație atît de simțitoare pentru relele omenirii. Falanga acestor oameni generoși, care s-au luptat și au pierit pentru binele omenirii, a avut o organizație a simțurilor sociale și mai perfectă, numai atîta că la ei acțiunea e diferită. La aceștia din urmă, ea se manifestă printr-o activitate

directă asupra formelor vieții sociale, pe cînd la cei dintîi mai ales prin vorbe și prin cîntări. Artistul genial poate să fie comparat cu o admirabilă harfă eoliană, care tremură și scoate sunete la cea mai mică atingere a vîntului. Și sunetele, și cînturile pe care le scoate această harfă vie și suferindă a artistului depind de felul excitărilor la care ea e supusă în societatea în care trăiește artistul.

Cîntările vor fi iubitoare, pline de triumf și de fericire, cînd iubirea și fericirea vor atinge această harfă miraculoasă ; dar vor fi pline de amar, de suferință, de revoltă cînd o vor atinge amarurile, nedreptățile și mizeriile vieții. Artistul genial, prin organizația lui, e condamnat să se revolte contra mizeriilor și nedreptăților vieții sociale, pentru că-l ating mai puternic și pentru că el nu poate răspunde la această atingere dureroasă decît prin strigări de durere și revoltă. Un artist genial e deci întrucîtva un revoltat născut.

Și aici e locul să constatăm încă o dată acea deosebire care e între geniile deosebite ca fel.

Un geniu în cugetare abstractă, un mare savant asemenea se naște, asemenea moștenește o organizație superioară și deci tot astfel chiar după organizația lui trebuie să fie un revoltat. Decît un savant, un cugetător trăiește în lumea abstractă a cugetării, a gîndirii, în lumea imens de largă a concepțiunilor înalte, abstracte. Deci acolo, în lumea în care trăiește, în lumea științei, va fi un revoltat. Nemulțumit, negreșit, de starea științei, el va tinde să o transforme, să o revoluționeze, — și tocmai în aceasta se va arăta revolta lui.

Un artist-poet însă nu trăiește în lumea concepțiunilor abstracte, ci, mai mult decît oricine, în viforul vieții sociale, cu afectele, cu disentimentele, cu ura și iubirea ei, cu lupta de interese deosebite. Tocmai această viață, în care trăiește artistul, el trebuie să o zugrăvească în creațiunile lui artistice. Și dacă un geniu mare e prin felul lui chiar un revoltat, atunci e evident că aici, în viața socială, se va arăta revolta lui. Și, precum un geniu științific va fi un factor transformator, un factor revoluționar, în lumea sa, a concepților și speculațiunilor științifice, tot așa un scriitor genial va fi un factor trans-

formator în domeniul său, care e viața socială cu afectele și interesele ei vitale.

Și de aceea un artist scriitor genial nu poate să fie mulțumit de starea socială pe atîta vreme pe cît există în ea nedreptăți, suferințe sociale, mizerii și de aceea se va revolta contra lor. Felul revoltei va depinde, se înțelege, de condițiunile sociale în care trăiește artistul, de însuși felul relelor ce vor bîntui societatea.

Cînd țara artistului va fi, spre pildă, îngenuncheată și batjocorită de străini, el va fi un patriot arzător și va chema pe concetățenii lui să se ridice contra asupritorilor străini (Moore, Mickiewicz, Leopardi, Petőfi, Șevcenko etc.) ; iar cînd țara lui va fi liberă el se va ridica contra asupritorilor interni, de același neam ; și cînd țara lui va asupri popoarele străine, el le va chema la luptă, chiar contra poporului său (Byron, Shelley). Un mare artist nu e un patriot îngust și interesat. Cînd Polonia s-ar fi liberat și atîția patrioți s-ar fi aruncat să încaseze prețul patriotismului lor, un Mickiewicz probabil că ar fi fost închis în citadela din Varșovia pentru ideile lui subversive — atîta doar că l-ar fi păzit jandarmii polonezi, și nu muscalii. Un artist genial e întrucîtva o anticipație asupra unui tip al viitorului îndepărtat. Natura creează cîteodată un exemplar mai perfect pentru a arăta cum va fi odată omul. În acest sens, geniile nu ne aparțin, ele aparțin viitorului, aparțin unei alte țări ce va exista altă dată.

În acest sens sînt adevărate întrucîtva fanteziile lui Platon, care reprezintă pe un artist ca un înger căzut dintr-o lume perfectă, o lume transcendentală, iar creațiunile artistice ca reminiscențe din acea lume ideală. *Diferența e numai că lumea despre care vorbește Platon nu e îndărătul artistului, în trecut, ci în viitor, și creațiunile artistice geniale nu sînt reminiscențele unei lumi ce a fost, ci presimțirile unei lumi ce va fi.*

Artiștii geniali sînt cetățenii acestei lumi ce va fi, a acestor țări depărtate, de aceea ei sînt așa de străini, așa de fără parte și așa de neînțeleși între noi.

Cetățeni ai unei lumi unde domnește iubirea, pacea, armonia și dreptatea, pe ei cu atît mai dureros trebuie să-i impresioneze lupta fratricidă, dizarmonia și nedreptatea lumii în care sînt aruncați, ca prevestitori ai unei alte lumi.

Și de aceea cînturile și vorbele lor sînt pline de atîta melancolie, durere, mustrare, de atîta dor. E dor și nostalgie de altă lume, de o țară depărtată. Și dorul, nostalgia și năzuințele lor neînfrînate către acele țărmuri depărtate ei ni le comunică și nouă, concetățenii lor. Și iată de ce creațiunile lor au acea putere transformatoare, revoluționară, de care am vorbit, și iată de ce duc ei lumea înainte, uneori fără să știe, fără să-și dea seama și, uneori, cum e cazul pesimiștilor geniali, fără s-o dorească.

Pentru că, din nenorocire, nu toate aceste genii puternice își dau seama, nu toate pricep menirea lor, nu toți văd clar țărmurile către care-și întind mîinile cu durere și cu speranță. Și de aceea unii din ei, în căutarea pasionată a țărmurilor ce scapă vederii lor, se întorc sau înapoi, căutîndu-le în întunericul trecutului, sau le caută în lumi imaginare — produsul unor închipuiri bolnăvicioase —, în lumile mistice sau, desperați, de a le mai găsi, de a le mai vedea, se aruncă în cel mai negru pesimism blestemînd existența, chemînd — ca scăpare supremă — Nirvana !

Dar chiar cînd rătăcesc pe căi greșite și atunci încă își îndeplinesc chemarea, mai greșit, mai slab, mai confuz, dar totuși o îndeplinesc. Pentru că sub cîntul trecutului, sub imnul mistic, sub strigătul de desperare și blestem se aude totuși acea nostalgie a idealului, același dor al unei vieți mai drepte, mai armonice.

Chiar cînd umblă pe căi greșite, își îndeplinesc întrucîtva menirea lor, atunci ei sînt, după cum zice unul dintre cei mai mari dintre ei :

Ein Theil von jener Kraft
Die stets das Böse will ; und stetts das Gute schaft !

(„Faust")

O parte din acea putere
Care vrea mereu răul și creează mereu binele !

Un singur caz e aproape imposibil și, în orice caz, extrem de rar, aceasta e deplina împăcare a unui scriitor genial cu starea societății în care el trăiește, cu toate neajunsurile și mizeriile ei.

Aceasta e o trădare a idealului, trădare a menirii, trădare a acelei țări ideale căreia el, artistul, aparține. Și această trădare nu poate decît să aibă o influență funestă chiar asupra geniului său artistic.

Din fericire, sînt atît de rari acești trădători, și dacă par mai deși e că se ridică la titlul de geniu atîția fără de talent ori cu puțin talent. Adevăratele genii însă sînt, cum am văzut, revoltați prin firea lor, prin însuși geniul lor.

E geniul care-i face să întindă mîinile spre țărmurile viitorului, spre pămîntul făgăduinței, acolo unde e lumina, unde e frumosul, unde e adevărul, unde e dreptatea socială.

C. Dobrogeanu-Gherea

LITERATURĂ ȘI ȘTIINȚĂ *(BUCUREȘTI), TOM. 2, 1894, p. 1—26.*

CONVORBIRE CU GHEREA[37]

Arta pentru artă și arta tendențioasă. — Literații burghezi și socialiștii. — Fuga din corabie. — Cine va triumfa.

Se știe că unii din literații noștri s-au coborît de la discuțiunea obiectivă asupra chestiunii artei pentru artă sau artei tendențioase la atacuri violente la adresa socialismului și a socialiștilor.

Ni s-a părut interesant a afla cum apreciază oamenii mai puțin în joc decît noi această schimbare subită a confraților, care de la simpatia cea mai caldă au trecut la așa înverșunare, cum și care e părerea lor asupra chestiunii de estetică ce s-a iscat.

Ne-am adresat în acest scop la mai multe persoane, făcînd un soi de anchetă. Vom publica pe rînd aceste păreri.

Publicăm astăzi convorbirea ce am avut cu eminentul nostru critic C. Dobrogeanu-Gherea.

*

— Care este părerea d-tale, am întrebat pe Gherea, asupra polemicii ce s-a iscat între susținătorii artei pentru artă și partizanii artei tendențioase ?

— Am lămurit chestia asta eu însumi în *Contemporanul*[38].

Pentru mine, expresia *artă pentru artă* e un termen cam metafizic și foarte puțin clar. Drept vorbind, arta

pentru artă nu există. Arta e produsul unui mediu social. De aci izvorăsc pentru ea tendințe. Aceasta ne mai explică pentru ce cînd arta va căta să zugrăvească viața socială va trebui necesarmente să aibă și tendințe sociale într-un fel ori altul.

Pentru mine unul, tendința în artă e cam ceea ce estetica germană numea *ideea* în artă.

Tendenționismului ar trebui să [i] se opună nu arta pentru artă, ci *tezismul*, după cum am mai arătat. Acesta din urmă e un gen inferior, fiindcă nu e expresia unui adevărat temperament artistic, ci mai degrabă o lucrare de comandă.

— Nu ești de părere că, fiind dată întocmirea noastră socială păcătoasă, literații noștri ar avea un rol mai frumos decît acela de a se pune în serviciul unei societăți egoiste și păcătoase ?

— Se-nțelege. Trebuie însă să facem o distincție. Literații noștri, în partea adevărat critică a operelor lor, acolo unde au zugrăvit viața reală, au făcut de multe ori operă de revoluționari, întrucît au făcut să reiasă ororile și mizeriile vieții sociale de azi, fără însă ca să știe, după cum și Jourdain al lui Molière făcea proză fără ca să-și dea seamă.

— Foarte bine. Dar cum se face atunci că viața politico-socială a multor artiști să fie așa de puțin în armonie cu modul ăsta de a simți, fie el chiar în mare parte inconștient ?

— Cauzele sînt multe. În primul rînd, se înțelege, sînt interesele personale care ar putea fi grav jignite dacă artistul ar voi să-și conforme simțămintele cu viața sa cetățenească. A sta în rîndurile luptătorilor pentru un ideal social îndepărtat deja nu e lucru ușor pentru aceia ce nu pot nesocoti cu totul avantajele situației prezente ; dar lucrul devine și mai greu cînd e vorba să înfrunți opinia publică a păturii superpuse, cînd e vorba să te lovești de ura, ridicolul, calomnia ce se ridică asupră-ți ca o adevărată furtună. Împotriva acestei furtuni nu ar putea găsi reazem decît în o cultură științifică, și politică

socială serioasă, — și aceasta nu-ți poți închipui cît le lipsește multora din literații noștri.

— Oare aprecierea asta nu e în contrazicere cu articolul din admirabila d-tale publicație : *Literatură și știință* [39], că scriitorii geniali sînt și mari cetățeni și că în inima lor răsună suferințele întregii omeniri ?

— Nu, pentru că aceia de care am vorbit au fost genii, și genialitatea nu se poate împăca cu marginile strîmte ale cadrului social în care apare, ci simte nevoia de a le sfărîma, pentru a fi mai în largul ei. De aceea, ei sînt revoluționari. Noi însă pînă acum n-am avut încă nici un geniu. Am avut talente, unele foarte distinse, dar atîta tot.

— Ce crezi de gogorița pe care unii literați au inventat-o sub numele de arta socialistă ? Ar fi ea oare protivnică concepțiilor artistice ?

— Nu deloc. Expresia numai e cam nepotrivită, căci poate să fie vorba numai de o artă cu tendințe socialiste. O astfel de artă ar fi aceea care s-ar face în mod exclusiv ecoul suferințelor muncitorimii sau cea care ar îmbărbăta la luptă pe muncitori pentru schimbarea stării sociale actuale. De altmintrelea socotesc că orice operă cinstită și adevărat artistică, care înnobilează sentimentele oamenilor și oglindește societatea așa cum e, slujește aspirațiilor socialismului, care nu e doar un partid politic în sensul obișnuit al cuvîntului, ci un ideal, o aspirație către o lume nouă.

În privința asta aș putea compara întrucîtva arta cu știința contemporană, care, vrînd-nevrînd, îndrumează societatea tot înainte, pînă va trebui să întîlnească necesarmente forma socialistă.

— În lupta asta dintre scriitorii socialiști și literații burghezi sau burgheziți, cine crezi că are să triumfe ?

— Orice luptă trebuie să fie favorabilă socialiștilor, fiindcă al lor e viitorul și totul duce în mod fatal la societatea socialistă.

— Cum rămîne cu d-l Vlahuţă ? Căci ai văzut, desigur, cum povesteşte în *Viaţa* că s-a îmbarcat cu d-ta împreună în corabia socialistă, dar cînd a ajuns în „pustietăţile oceanului" te-a părăsit şi a sărit într-o barcă spre a se întoarce mai curînd la ţărm ! [40]

Gherea mă privi un moment zîmbind şi apoi îmi zise :

— Povestea navei e veche. Sînt mii de ani de cînd călătoreşte ea spre ţinta îndepărtată ce se cheamă *ideal social*. Sînt mulţi care se îmbarcă pe ea, ademeniţi de farmecul călătoriei şi de frumuseţea ţintei. Dar nu fiecare poate să reziste furtunilor şi nenumăratelor primejdii ale călătoriei ; de aceea, mulţi rămîn în drum.

Se-nţelege, asta nu împiedică nava să meargă tot înainte, fiindcă ceea ce o mînă e legea însăşi a progresului.

*

După vorbele acestea am plecat. Vor vedea acum cititorii cu cine mai rămîne *Viaţa* ! Cuvintele lui Gherea arată că toată „curtea" pe care numita gazetă i-o face e zadarnică. În rîndurile social-democraţiei, intrigile nu prind.

C. D. Anghel

ADEVĂRUL *(BUCUREŞTI), ANUL VII, NR. 1822 DIN 28 MARTIE 1894.*

GHEREA DESPRE „ARTA TENDENŢIOASĂ" [41]

În discuţia ce s-a încins asupra „artei pentru artă" şi a „artei tendenţioniste", nu este mult de zis în urma celor ce s-au mai spus deja. *Artă pentru artă* e un termen metafizic, şi teoria platoniană estetică este aceea care a dat naştere acestui termen. Artistul care face *artă pentru artă* se erijează într-un făcător de minuni, realizează frumosul ce există în afară de lumea reală, în lumea transcendentală. Aceasta este concepţia artei transcendentale. Şi acest soi de artă a avut la noi ca cel mai autorizat susţinător pe d-l Maiorescu.

Opusă acesteia a fost teoria şcolii *patriotice*, care acuza „Junimea" de antipatriotică, cosmopolită. Şcoala aceasta, chipurile, tendenţioasă, *cerea* artistului să facă artă naţionalistă, aşa cum era înţeles atunci naţionalismul. Artistul care nu se conforma acestei somaţii era imoral, trădător...

Amîndouă aceste teorii au avut partea lor bună şi partea lor rea. Cea dintîi, clădită pe baze metafizice, era totuşi în unele privinţe mult superioară, ca teorie artistică, artei *moraliste-patriotice*, pentru că lasă aproape deplină libertate artistului — aceasta ne explică de ce s-au grupat în jurul acestei şcoli literaţi ca Eminescu şi Caragiale ; îi era însă inferioară pentru că ignora prea mult elementul moral, elementul social, lucru ce i se reproşa cu drept cuvînt de către adversari.

Dar, cum am spus, şi una, şi alta aveau o parte greşită : „artă pentru artă" pentru că avea baza metafizică şi ignora, cum am arătat, elementul moral, social ; arta

tendenţioniştilor-naţionalişti pentru că *cerea* să se facă numai artă naţionalistă-patriotică.

Amîndouă aceste soiuri de concepţii despre artă se împacă azi într-o concepţie ştiinţifică. Dar să nu se creadă că e vorba de un eclectism. Concepţia ştiinţifică de azi e negarea amîndurora într-o sinteză superioară.

După această concepţie, adevărat ştiinţifică, arta e produsul mediului social şi ancestral. Opera artistului, produsă prin influenţa societăţii, influenţează necesarmente, la rîndul ei, asupra acesteia. În această concepţie ştiinţifică despre artă rămîne şi partea bună a aşa-zisei „artă pentru artă", adică libertatea manifestării temperamentului artistic, şi rămîne şi partea bună a concepţiei *moraliste*, adică ideea că arta are şi trebuie să aibă influenţă asupra mediului înconjurător.

În această concepţie ştiinţifică nu se formulează nici o *cerere* — în sensul casant al cuvîntului. Se formulează însă de către public o *dorinţă* firească ca opera artistului să respire cele mai înalte idealuri sociale, ca astfel producţia să fie moralizatoare, folositoare pentru societate.

S-ar părea că e o contrazicere cînd pe de o parte se zice că se lasă absolută libertate artistului, iar pe de altă parte se formulează dorinţa ca opera sa să fie inspirată de înalte idealuri sociale. Dezlegarea e uşoară : Societatea nu se va entuziasma decît atunci cînd tu, artist, te vei ridica *personal* la cea mai înaltă cultură, la cele mai înalte idealuri sociale şi atunci, uzînd de absoluta libertate, să produci arta cea mai moralizatoare. Cu alte cuvinte, ceea ce poţi să *ceri* artistului e ca el personal să se ridice, să-şi cultive şi să-şi perfecţioneze însuşi instrumentul artistic, adică să se perfecţioneze pe *el însuşi*.

Cum se vede, această concepţie ştiinţifică nu cade în greşeala *moraliştilor* de a propune *teze*, nu admite *tezismul*, care este o teorie antiştiinţifică şi păgubitoare artei.

Concepţia ştiinţifică de azi împacă deci ambele teorii care s-au luptat deja la noi.

Auditor

EVENIMENTUL LITERAR *(IAŞI), ANUL I, NR. 16 DIN 4 APRILIE 1894.*

„GENII NECUNOSCUTE"[42]

Prin „genii necunoscute" nu înţeleg, cititorule, pe adevăratele genii, care, tocmai prin faptul că întrec aşa de mult pe toţi contemporanii lor, rămîn pentru o vreme necunoscute sau mai bine zis nerecunoscute.

Nu de dînşii e vorba. Mai întîi, geniile sînt aşa de rare, iar cele nerecunoscute şi mai rare, ori chiar nu-s deloc, pentru că chiar cele nerecunoscute de contemporanii lor sînt sărbătorite pe urmă de urmaşi, — astfel încît genii cu adevărat necunoscute nici nu sînt.

În acest articol voi să vorbesc de aceia lipsiţi de talent sau înzestraţi cu un talent mic care produc o operă fără de valoare sau de o valoare puţin însemnată, şi se plîng toată viaţa de nerecunoştinţa contemporanilor şi mor convinşi că doar urmaşii vor preţui marele lor talent sau geniu.

Acest fenomen e mult mai des decît s-ar părea ; mai mult decît atîta, îndrăznesc a crede că acest fenomen din viaţa literară e general şi că tocmai contrariul e o excepţie. E o excepţie tocmai scriitorul care, scriind o lucrare slabă, îşi dă perfect seamă de slăbiciunea ei şi nu e convins, cel puţin în fundul inimii lui, că e nedreptăţit, că cititorii nu-l pricep, critica nu ştie să-l preţuiască, confraţii bîrfesc de invidie, ş.a.m.d.

Mai mult ori mai puţin, aceste două cuvinte „genii nerecunoscute" sînt ascunse în sufletul celor mai mulţi scriitori negeniali.

De altmintrelea e şi natural să fie aşa ; dacă un scriitor ar pricepe perfect că ceea ce a scris e foarte slab,

n-ar tipări ceea ce a scris. Cum vedem deci, aici, în această sinceră înșelare de sine, e o problemă de psihologie artistică pe cît de comună pe atît de importantă.

În acest articol voi să dau în parte, în cîteva cuvinte și în treacăt, o explicație acestui fenomen așa de important din viața literară.

Zic în parte și în treacăt pentru că doar nu ne vor cere cititorii noștri ca într-un articol de ziar să tratăm pe larg și cum s-ar cuveni un subiect atît de important.

*

Fiecare scriitor exprimă sentimentele, dorințele, gîndirile prin vorbe scrise. Aceste vorbe scrise trebuie să exprime într-un mod adecvat simțirile, dorințele, gîndurile scriitorului, trebuie să fie negreșit *o conformitate* între cele dintîi și cele din urmă, ca cele scrise să devină o operă artistică. Dacă sentimentele, dorințele, gîndirile unui scriitor sînt mai profunde, mai înalte, și opera de artă va fi mai mare, mai înaltă, în cazul contrar opera artistică va fi inferioară. Se cere negreșit și, în orice caz pentru ca să poată fi măcar vorba de o operă artistică, *conformitate între cuvîntul scris și sentimentele, dorințele, gîndirile scriitorului pe care cuvîntul trebuie să le exprime.* Alergarea după *adevăratul cuvînt* a fost totdeauna marea preocupare a tuturor literaților, artiștilor celor mai geniali ca și a celor numai de talent. Eminescu a exprimat această sete a artistului după *cuvîntul conform* prin versurile : „Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul ?“ *. Adevăratul cuvînt, cuvîntul conform, îl găsește numai adevăratul artist.

Dar dacă această *conformitate* e una din principalele condițiuni ale creării literare artistice, e acum întrebarea : care e criteriul acestei conformități, cine poate să judece dacă există această conformitate ? Răspunsul va fi, desigur, că acest criteriu se găsește în scriitor și în publicul cititor. Așa e, decît noi credem că acest criteriu se găsește *mai ales* în publicul cititor, fiindcă scriitorul, cu toată bunăvoința, e menit să greșească, și iată pentru ce.

Un scriitor, oricît de slab, întrebuințează însă totdeauna acele cuvinte și imagini pentru exprimarea sentimentelor și gîndirilor lui care-i par lui mai adevărate și mai conforme, căci nici un scriitor, oricît de slab ar fi, nu e atît de nebun ca să caute cuvinte ce chiar lui i-ar părea neadevărate și neconforme cu simțămintele pe care vrea să le exprime. Dacă scriitorul nu e destul de artist, dacă n-a știut să găsească cuvintele și imaginile *adevărate*, aceasta o va simți publicul cititor, bineînțeles cel cult și inteligent, dar nu — cel puțin în multe cazuri nu — și scriitorul. Dar mai e un fapt, o lege psihică de cea mai mare importanță, care va face pe scriitor să se înșele asupra propriei lui producțiuni : aceasta e legătura ce se stabilește între sentimentele și gîndirile omului și exprimarea lor materială, o legătură care face ca cea din urmă să evoce în conștiință pe cele dintîi.

După această lege psihică, între simțămîntul pe care vrea să-l exprime scriitorul și între exprimarea materială a acestui simțămînt — vorbe scrise — se stabilește o legătură în virtutea căreia vorbele scrise trebuie să evoce sentimentul ce le-a dictat. Dacă scriitorul nu e destul de artist și cuvîntul întrebuințat de el nu e cel *adevărat* și *conform*, aceasta o va simți publicul cititor, nu însă și scriitorul, căruia vorba întrebuințată de el îi va aduce în conștiință simțămîntul care a dictat-o.

Fiindcă cele constatate aici sînt de cea mai mare importanță și fiindcă aici se găsește în mare parte rezolvarea acelei probleme pe care am dat-o de la început, de aceea să mai lămurim cele zise prin cîteva exemple explicative.

Iată un tînăr poet amorezat. În cîteva versuri, într-un sonet, tînărul nostru își va zugrăvi focul iubirii care-l mistuie. Dacă tînărul nostru nu e destul de artist, nu e din rasa de poeți, atunci cuvîntul și imaginile întrebuințate de el nu vor fi cele *adevărate*, cele *ideal-artistice* și de aceea nu ne vor sugera același simțămînt. Aceasta însă o vom simți noi, nu și tînărul nostru poet, care a exprimat simțămîntul lui în anumite vorbe și căruia aceste vorbe, natural, îi vor sugera simțămîntul care le-a dictat.

Ori să luăm un alt exemplu, din cea mai înaltă ordine a creării literare — zugrăvirea tipurilor și caracterelor omenești de către un romancier.

* [*Criticilor mei.*]

Tipul, caracterul unui om nu se zugrăvește prin înregistrarea tuturor vorbelor și acțiunilor de-a lungul vieții sale. Mai întîi, pentru aceasta ar trebui sute de volume și, chiar dacă aceste volume ar fi scrise, ele tot n-ar putea să ne dea adevăratul tip și caracter al unui om. După cum se știe, metoda întrebuințată de scriitori pentru zugrăvirea unui om e alta. Romancierul alege numai vorbele, caracterele, acțiunile cele mai tipice, le combină, și prin această alegere, și prin această combinare, un romancier genial, în cîteva pagini, poate să ne dea un tip omenesc de un adevăr, de un relief, de o viață intensă uimitoare.

Un romancier neartist nu ne va da nimica din toate aceste, dar metoda pe care o va întrebuința pentru zugrăvirea caracterelor va fi aceeași. Și el va căuta acțiunile și caracterele cele mai tipice, și el va căuta să le combine pentru a ne da un om viu, însă, nefiind un artist în toată puterea cuvîntului, caracterele și acțiunile pe care le va alege nu vor fi cele adevărat tipice, cele necesare, cele ideal-artistice și, mai ales, combinarea lor nu va fi cea adevărat artistică, ideal-artistică, și de aceea tipurile omenești vor fi fără relief, neadevărate, viața și acțiunile lor nelogice, nemotivate din punctul de vedere psihic ș.a.m.d. Dar toate acestea le vom simți noi, publicul cititor, nu însă și romancierul nostru neartist.

Acesta din urmă, cînd a descris un anumit caracter, a avut înaintea ochilor lui sufletești un anumit om, i-a ales vorbele, caracterele și acțiunile care i-au părut tipice, le-a combinat, și prin toată această muncă psihică s-a stabilit o legătură dintre autorul nostru și tipul pe care l-a zugrăvit, s-a stabilit o legătură prin acele pagini unde autorul nostru a descris însușirile eroului său. Cînd deci autorul nostru va reciti paginile scrise de el, în sufletul lui va fi evocat iarăși și iarăși eroul său, cu toate însușirile, cu toată viața lui, și deci natural ca bietul nostru autor, astfel înșelat de propria sa creațiune, să se plîngă că publicul nu l-a priceput, confrații l-au invidiat, critica l-a nedreptățit.

Marginile articolului nu-mi permit să dau alte explicații și exemple, dar și cele date arată cum un scriitor e menit — prin însăși organizația psihică a omului, prin însăși legătura ce se stabilește între simțămintele,

dorințele, gîndirile lui și exprimarea lor — să fie înșelat asupra propriei lui producțiuni. Acestor înșelări se pot aduce oarecare corective. În primul loc e o largă cultură literară, și mai ales o largă cultură literară critică. Prin o astfel de cultură, un scriitor poate să ajungă să-și creeze în cîtva o altă personalitate, critică, care i-ar controla propriile lui producțiuni literare. Se înțelege că acest corectiv nu poate ajuta decît pe cei puțini aleși, și chiar pe aceștia în anumite margini, astfel că e fatal ca în fiecare epocă literară să trăiască scriitori care mor convinși că contemporanii n-au știut să-i prețuiască, că ei mor ca genii, dar genii necunoscute.

C. Dobrogeanu-Gherea

EVENIMENTUL LITERAR *(IAȘI), ANUL I, NR. 21 DIN 9 MAI 1894.*

MUNCA-CREATOARE ȘI MUNCA-EXERCIȚIU[43]

I

Cunoscutul scriitor italian *Guglielmo Ferrero*, într-un studiu frumos asupra muncii intelectuale, ajunge la concluzia că munca intelectuală e penibilă și fiecare om stăruiește s-o înlăture. La această concluzie, care pare la întîia vedere foarte stranie, Ferrero ajunge prin faptul că face o deosebire adîncă între munca intelectuală ca exercițiu, mai mult automatic, și munca intelectuală *adevărată*, cum zice el. Fără ca să fim de o părere în totul cu Ferrero, această clasificare a muncilor ne pare fericită, numai noi am da alte nume la aceleași noțiuni, le-am numi *munca-exercițiu* și *munca-creatoare*. Cea dintîi, după Ferrero, nu numai că nu e penibilă, dar chiar e plăcută și trebuitoare organismului omenesc. „Fiecare organ, care împlinește o funcție — zice, cu drept cuvînt, Ferrero —, are nevoie de exerciții. Necesitatea prelungită se face dureroasă și sfîrșește prin a determina boala și chiar degenerarea organului". De aceea, copiii, lăsați în voia lor, aleargă și se ostenesc, un om ce nu muncește se simte rău și se lecuiește prin plimbare și gimnastică: are nevoie organismul de exercițiu muscular. Creierul e și el un organ al organismului și centrele cerebrale cer și ele să funcționeze, cer un exercițiu al cărui rezultat e munca intelectuală. Dovadă că această muncă e de nevoie e faptul plăcerii ce simțim prin citire, prin învățare și căpătare de cunoștințe, prin convorbire cu alți oameni. Se înțelege că, dacă un organ ce trebuie să împlinească o funcție trebuie de exercitat, el trebuie să fie exercitat în anumite margini, după care încep os-

teneala și chiar degenerarea organului; se înțelege că trebuie de înlăturat surmenajul fizic și intelectual, — în acest caz munca, în loc de plăcere, va aduce durere și, în loc de reparația organismului, va aduce degenerarea lui, dar în marginile normalului e neîndoielnic că *munca-exercițiu* e necesară organismului și plăcută. Cu totul altceva e *munca-creatoare* (adevărata muncă, cum zice Ferrero). Aceasta din urmă nu e nici neapărat trebuitoare organismului, deși imens de necesară speciei, nici plăcută, și cea mai bună dovadă am adăugat noi e că marea majoritate a omenirii trăiește fără a simți nevoia de acest fel de muncă; iar aceia care se îndeletnicesc cu deosebire cu dînsa — artiștii — se *detracheazā* în cîțiva ani. Ferrero prea grăbit a dovedi penibilitatea muncii intelectuale (creatoare) n-a băgat de seamă importanța clasificării muncilor în munca-exercițiu și creatoare. După părerea noastră, această clasificare și aflarea altor deosebiri între aceste munci, decît penibilitatea și plăcerea, e de cel mai mare interes și merită cele mai aprofundate studii.

Deosebirea acestor munci se arată la orice pas și credem că s-ar putea chiar crea două tipuri în omenire, după cum reprezintă primul sau al doilea fel de muncă. Munca-creatoare e aceea care creează raporturi noi de lucruri și idei, pe cînd munca-exercițiu e aproape automatică. *Munca-creatoare* trece ea însăși în *munca-exercițiu*. Cea mai genială invenție odată făcută ajunge patrimoniul comun și aproprierea ei nu cere mai deloc spirit inventativ ori creator. Creațiunile colosale ale unui Newton, Kant, Copernic, create printr-o extraordinară încordare de spirit creator, acum se învață și sînt ușor și aproape într-un mod automatic apropriate și de spirite mediocre. Tot ce e cunoscut acum trebuie odată să fie inventat, creat prin munca-creatoare și cîteodată printr-o încordare extremă a spiritului inventiv și creator. În acest sens, întreaga sumă a cunoștințelor omenești, întreaga cultură omenească sînt produsul muncii-creatoare și sînt conservate, răspîndite, perpetuate prin munca-exercițiu. *Munca-creatoare* se preface în *muncă-exercițiu*, după cum o rază de lumină se preface în muncă mecanică. *Munca-creatoare* e Hyperion, e adevăratul D-zeu care creează lumina din întuneric, *munca-exercițiu* e aceea care conservă această lumină și o răs-

pîndește între oameni și între generațiile succesive de oameni. Care din ele e mai importantă ar fi de prisos de discutat : fără una și fără cealaltă n-ar putea să existe cultura omenească, și dacă *munca-creatoare* e mult mai prețioasă e prin faptul că e mult mai rară. De altmintrelea, o diferențiere absolută a acestor două munci e cu putință numai în abstracție, în realitate însă nu poate să fie între oameni normal organizați un reprezentant pur al unei munci ; fiecare le realizează pe amîndouă și dacă am vorbit de două tipuri deosebite le-am înțelege numai după grad, — unul reprezentînd *mai ales* un fel de muncă, altul alta. Sînt exemple fericite și excepționale cînd în același om se întrupează într-un grad foarte înalt amîndouă felurile de muncă, — astfel e, spre pildă, un sociolog genial care descoperă calea pe care merge și trebuie să meargă societatea și care, totodată, ajunge cel mai aprig propagandist practic al ideilor create de el. Dealtfel, aceste feluri de muncă pot să treacă una în alta. Astfel noi am văzut cum *munca-creatoare* trece în *munca-exercițiu,* asemenea și aceasta din urmă acumulată și concentrată poate să se prefacă în cea dintîi ; mai mult decît atîta : munca-exercițiu e chiar baza pe care se dezvoltă cea creatoare. E vădit că pentru a crea ceva nou trebuie în cele mai multe cazuri să se cunoască tot ce s-a produs mai înainte. Cînd Zola a zis că munca intensivă și neîntreruptă e prin ea însăși un talent, el a avut în vedere tocmai această trecere a muncii-exercițiu în cea creatoare. Sînt unele ramuri și serii de activitate omenească unde se manifestă mai ales un fel de muncă, altele unde se manifestă celălalt fel. În producția economică, întrucît e vorba de executarea propriu-zisă, prevalează exclusiv munca-exercițiu fizic. În viața intelectuală a unei țări, întru atîta, întrucît e vorba de răspîndirea cunoștințelor dobîndite, predomnește munca-exercițiu intelectual, decît [că] aici munca creatoare joacă un rol mai mare.

Este însă o ramură a vieții și activității omenești unde munca-creatoare predomnește aproape exclusiv, aceasta e *arta.* Aceasta e atît de adevărat încît uneori arta și *munca-creatoare* se confundă. În adevăr, am zis că munca-creatoare creează raporturi noi de lucruri și idei, dar aceeași definiție se dă de unii artei, arta e o activitate omenească, care creează raporturi noi de lucruri și idei. Sînt mulți care socotesc că crearea științifică e tot artă, e tot creare artistică.

Pentru aceștia, activitatea unui învățat, întrucît adună cunoștințele, e activitate științifică, însă întrucît inventează și creează în știință învățatul e artist. Genialul Helmholtz a arătat deosebirea între crearea științifică și artistică, dar și la el această deosebire se arată mai mult în metodă. De altmintrelea aceasta nu ne interesează acuma. Ceea ce ne interesează e faptul indiscutabil că în activitatea artistică munca-creatoare predomnește aproape exclusiv. După cum în învățarea unei lecții pe de rost e cheltuită exclusiv munca intelectuală automatică, *munca-exercițiu,* tot așa în artă, în opera adevărată artistică se cheltuiește aproape numai *munca-creatoare.* A ști a deosebi între o muncă și alta într-o lucrare artistică [înseamnă] va să zică a pricepe arta. A pricepe că arta e produsul muncii-creatoare îndeosebi de *munca-exercițiu* e de cea mai mare importanță pentru analiza artei. Aicea, în fuga condeiului, am atras întreaga atenție a cititorilor noștri asupra acestui principiu, pentru că voim să-i dăm o aplicare practică, analizînd din acest punct de vedere literatura noastră națională contemporană, ceea ce vom și face în articolul viitor.

II

Am arătat în articolul trecut în cîteva cuvinte deosebirea între *munca-exercițiu* și *munca-creatoare* și am zis că a pricepe adînc această deosebire vrea să zică a pricepe arta.

*

Din nenorocire, e foarte rară această pricepere ; cu deosebire aceia care reprezintă mai ales munca-exercițiu pricep rău pe reprezentanții muncii-creatoare. Și mai ales nu se pricepe că munca-creatoare e istovitoare în cel mai mare grad, că ea cere o încordare distrugătoare a tuturor facultăților psihice. Această nepricepere e una din cauzele plîngerilor artiștilor contra concetățenilor lor —, și cîtă dreptate au bieții artiști ! Un om harnic, care cheltuiește toată viața lui muncă-exercițiu, se uită de sus la leneșul de artist, care în toată viața lui a scris

un biet volum pentru facerea căruia, ca muncă de scris, ar fi de ajuns două zile.

Un ziarist, care după tocmeală dă în fiecare zi patru coloane de tipar, cu greu va înțelege cum un literat n-ar putea să facă într-o săptămînă măcar o nuvelă sau un articol literar de aceeași mărime. Cîți oare înțeleg cu adevărat că pentru facerea unui volum de poezii lui Eminescu i-a trebuit și un mare talent, dar și o încordare mistuitoare a facultăților psihice, încordare care a contribuit, desigur, la tragicul lui sfîrșit. Și cîți dintre aceia care se prefac că o înțeleg nu o fac decît de modă, de rușine; în realitate însă se uită cu dispreț la volumul subțire, pentru copierea căruia ar ajunge cu prisos o zi. Tot acestei nepriceperi în parte i se datorește potopul de versuri proaste și de proză și mai proastă care se revarsă asupra țării noastre. Aceia care se interesează de dezvoltarea literaturii noastre sînt îngrijați cu drept cuvînt de acest potop de maculatură literară care îneacă producțiunile de oarecare talent și îngreuiază foarte mult ivirea unui talent adevărat. Cauzele acestei crize literare sînt, desigur, multiple; între cele individuale, pentru că sînt și cauze sociale, ocupă un loc important și această neputință de a face deosebire între munca-exercițiu și cea creatoare. Modul în care se produc tinerii noștri consumatori de cerneală e cam următorul. Un tînăr citește poeziile lui Eminescu, e impresionat de ele și, se înțelege, în acest tînăr se naște o dorință de a imita pe Eminescu. Pentru aceasta tînărul nostru începe să recitească, să aprofundeze, să studieze o poezie după alta și se oprește, spre pildă, la una, cum e *Sara pe deal.*

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stelele scapără-n cale,
Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne;
Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Redusă în proză, această strofă înseamnă că iubita așteaptă pe poet sub un salcîm, pe deal, pe care sună buciumul și urcă turmele. Ce poate fi mai simplu? Și pentru aceasta a devenit Eminescu celebru. Pentru ce? Doar că a spus-o în versuri. Atunci încearcă și tînărul nostru să versifice pe teme tot așa de simple ca a lui Eminescu. După un exercițiu oarecare, după ce tînărul nostru s-a inițiat în arta versificării și a pătruns întrucîtva modul lui Eminescu de a versifica, el se așterne pe lucru și, pe teme similare ca a lui Eminescu, scrie una sau mai multe poezii. Comparîndu-le pe urmă cu poeziile scrise de Eminescu, vede că se aseamănă aidoma. Și versurile lui au ritm, rime, imagini asemănătoare; nu lipsește nici dealul, nici salcîmul, buciumul, stelele, luna etc... *Anch'io sono poeta,* exclamă tînărul nostru și trimite poezia la vreo revistă literară, care se grăbește să i-o publice. Dar, dacă directorul revistei n-a azvîrlit poezia în coșul redacției, publicul cititor o azvîrle în coșul uitării veșnice și tînărul nostru cvasipoet se plînge de nerecunoștința și ignoranța contemporanilor săi. Ceea ce n-a priceput, între altele, tînărul nostru cvasipoet sînt următoarele: Eminescu avea un anumit simțămînt, o anumită stare sufletească de exprimat. Ca poet, pentru exprimarea acestei stări sufletești, Eminescu a ales forma poeziei lirice, cu toate cîte o caracterizează: ritmul, rima, imaginile etc... Sînt însă multe feluri de ritmuri și mai multe rime, foarte multe imagini, și nenumărate sînt combinațiile lor. Dar din acest haos al nenumăratelor combinațiuni de cuvinte, imagini, ritmuri, rime, speciala stare sufletească a lui Eminescu putea să fie exprimată numai într-un fel special, și Eminescu, din întunericul acestor nenumărate combinațiuni de cuvinte, imagini, ritmuri, rime, a desprins la lumină, prin devinație poetică și prin munca-creatoare, tocmai combinația cea adevărată, cea necesară, aceea care i-a trebuit.

Tînărul însă în chestiune sau nici n-a avut vreo stare sufletească de exprimat și s-a exercitat numai în facerea versurilor, sau a simțit în adevăr adînc, dar, nefiind poet, neavînd devinație artistică, n-a ghicit adevărata combinație de cuvinte, imagini, ritm, n-a găsit adevărata și necesara strofă, ci, prin munca-exercițiu, a produs o strofă *neadevărată* și numai prin formă asemănătoare cu aceea a lui Eminescu. Ceea ce poate să pară încă straniu e că tînărul nostru nepoet rămîne sincer convins că poezia lui exprimă în adevăr starea lui sufletească și s-ar părea că el însuși poate să fie aici cel mai bun judecător. Asemenea poate să pară straniu că tînărul nostru, în calitate de scriitor, greșește așa de mult asupra propriei lui producțiuni, iar în calitate de cititor simte îndată falsitatea producțiunii altuia. Aceste fapte stranii se

explică, în mare parte, prin legătura psihică care se stabilește între scriitor și producția lui; o legătură care poate să înșele și pe scriitori de talent. Mai pe larg am explicat-o în articolul meu *Genii necunoscute,* publicat în *Evenimentul literar* *.

*

Tot ce am spus aici despre producțiile cvasipoetice se potrivește și mai bine pentru cele făcute în proză.

Din punctul de vedere al muncii-creatoare, proza literară e o producție mai grea și mai superioară. Tocmai de aceea începuturile literare ale unui popor, în stadiul său de copilărie, se fac în versuri, și nu în proză. Bineînțeles că vorbim aici de proză ca producție a muncii-creatoare; dacă însă e vorba de producțiile literare ale muncii-exercițiu, apoi acestea sînt mult mai ușoare încă în proză decît în versuri. Pentru a scrie în versuri tot se cere o muncă oarecare pentru facerea versurilor, se cere obișnuință; pe cînd în proză, cu sau fără știință, vorbim cu toții. Și de aceea ce potop de nuvele, nuvelete, piese etc!... Dacă ar fi și calitatea tot așa de mare ca și cantitatea, — ce popor de artiști am fi noi! Din nefericire însă, enorma, imensa parte a prozei literare scrise e producția celei mai plate munci-exercițiu. De cîte ori nașterea unei nuvele se datorește faptului că tînărul cvasiautor are o temă pentru nuvelă. De cîte ori n-am auzit eu însumi zicîndu-mi-se: „Am o temă admirabilă, să vezi ce nuvelă voi face". Vedeți bine, omul are ce e mai important; de acuma, lucrarea de artă va veni ea. La această naivitate adorabilă, răspundeam și eu: „Am și eu o pensulă și culori admirabile; să vezi ce tablou à la Tițian voi face!".

— Dar d-ta nu ești pictor.

— Dar nici d-ta nu ești nuvelist.

Producțiile literare în proză se fac la noi cam în același fel ca și cele în versuri.

Un tînăr citește nuvelele lui Turgheniev sau Garșin, Maupassant sau Daudet, Strindberg sau Kielland. Din punctul de vedere al muncii-exercițiu, aceste nuvele nu prezintă, bineînțeles, nici o greutate. Dacă e așa, își zice

---

* [A se vedea volumul de față, p. 385—389.]

tînărul, fac și eu nuvele. „Zis și făcut". Tînărul găsește o temă (lucru principal) sau o împrumută de la un cunoscut și se așterne pe lucru. În curînd nuvela e gata și, comparînd-o cu nuvelele maeștrilor străini, tînărul găsește că prin nimica nu e inferioară. Și la el e o temă, și la Turgheniev; și la el e o intrigă, începutul și sfîrșitul unei acțiuni, povestirea, dialogul, replica, descripții, tot, tot ca la Turgheniev.

Nuvela e tipărită și publicul nerecunoscător trece indiferent, iar cei care pricep în de-ale artei dau din umeri. Cum voiți ca autorul nostru să nu se plîngă și să nu dea vina pe antipatriotismul publicului nostru cititor, care preferă tot lucru străin, scrieri străine, după cum preferă produsele străine, brînzeturi și săpunuri străine. A scoate din rătăcirea lor pe tinerii noștri cvasiautori, a le arăta imensa greutate a creării artistice ar fi foarte greu de făcut chiar într-un op special, dar încă într-un articol literar de gazetă. Cu toate acestea voi încerca aicea să ridic perdeaua care ascunde imensa greutate a creării artisice.

Pentru aceasta să ne închipuim o scenă de iubire între doi îndrăgostiți, și anume în momentul cînd fata amorezată dă un răspuns, o replică iubitului ei. Această replică, acest răspuns este el oare ceva accidental, care ar putea foarte bine să fie făcut și altmintrelea? Evident că nu. Toți aceia care au auzit măcar de determinism știu că toate acțiunile noastre sînt determinate, știu că fiecare act al vieții noastre e determinat prin nenumărați factori interni-psihici și prin nenumărate condițiuni externe; și, odată ce toate aceste condițiuni sînt dintr-un fel, acțiunea trebuie să se producă negreșit într-un fel corespunzător. Dacă deci fata va răspunde iubitului ei următoarele: „Nu, iubite, dacă ni se trimite această încercare trebuie s-o suferim, a te revolta ar fi în zadar și ar zdrobi și viața mea și a ta și a acelora care ne iubesc", apoi acest răspuns în întregul lui, pînă la alegerea și aranjarea cuvintelor e *necesar* și nu poate să fie cu o iotă altmintrelea în condițiunile în care e făcut; răspunsul e condiționat prin întregul complex de condițiuni în care se petrece iubirea acestor doi tineri, e condiționat prin educația ei și a lui, prin temperamentul lui ș.a.m.d.

Dacă acest răspuns s-ar schimba, nu în fond sau în intonație, dar măcar în forma și aranjarea cuvintelor, aceasta ar însemna că condițiunile externe sau interne, fiziologice sau psihice s-au schimbat. Arta însă creează și ea viața și e supusă acelorași legi; cînd deci într-o nuvelă este o scenă de iubire, apoi un răspuns, o replică a amorezatei nu poate fi așa sau altmintrelea, nu pot fi o mie de replici, ci în condițiunile în care se petrece acțiunea nuvelei și avînd în vedere caracterul bine hotărît și distinct al persoanelor care vorbesc, al amorezaților, replica nu poate fi decît una, acea adevărată, acea ideală din punctul de vedere artistic. Dar din o mulțime de răspunsuri care s-ar putea imagina a găsi cel necesar, cel adevărat, cel ideal, ori măcar care se apropie de ideal, aceasta nu se poate prin raționament nici prin munca-exercițiu oricît ai cheltui-o; aceasta se poate numai prin devinare artistică, numai prin munca-creatoare. Și aici avem numai una din multele greutăți pe care trebuie să le învingă artistul. De toate acestea însă habar n-are scriitorul neartist. La fel replicile sînt date cam așa cum ar trebui să fie date, judecînd după logica obișnuită; și de toate celelalte cerințe artistice el se achită în același fel, și să te mai plîngi că publicul cititor preferă nuvelele lui Maupassant?

Se naște însă întrebarea dacă fiecare ar fi atît de aspru față de propriile sale opere, atunci cum s-ar satisface cererea de hrană intelectuală, care, oricum, există în publicul român? Se înțelege că a da rețete scriitorilor cum să producă opere de talent e lucru cu neputință. Este totuși un mijloc foarte simplu, care ar permite unor oameni cu un mediocru talent și cu puțină muncă-creatoare să dea cititorilor opere; nu numai de talent, ci chiar geniale. Acest mijloc este: să traducă.

C. Dobrogeanu-Gherea

LUMEA NOUĂ (BUCUREȘTI), SUPLIMENT LITERAR, ANUL I, NR. 6 ȘI 12 DIN 7 ȘI 14 NOIEMBRIE 1894.

ÎNRÎURIREA TRADUCERILOR[44]

Literatura noastră românească se deosebește de literaturile altor țări civilizate nu numai prin sărăcia operelor de valoare originale, dar prin lipsa aproape totală a traducerilor din literaturile străine. Această lipsă de traduceri, fie științifice, fie artistice, e cît se poate de stricăcioasă dezvoltării noastre intelectuale. În această privință ne deosebim în rău chiar de generația trecută, cînd se traduceau mai multe opere de valoare decît acuma.

Cauza principală a acestui fapt atît de regretabil e cultura franceză, limba franceză.

Păturile noastre așa-numite culte, toate cunosc limba franceză, pentru că începuturile dezvoltării noastre intelectuale am făcut-o și în parte urmăm s-o facem în Franța și prin Franța. Din această pricină, aceste pături superpuse n-aveau nevoie de traduceri din limbi străine: operele franceze puteau să le citească în limba originală, iar ale altor popoare în traducerile franceze. Aceasta a avut, se înțelege, și urmări bune, dar și multe regretabile pentru literatura noastră națională. Se știe cît rău a produs importația culturii franceze limbii noastre literare, pe care a stricat-o, a franțuzit-o — un rău de care nici acuma nu putem să scăpăm. Cu timpul, cultura noastră s-a lărgit, alte pături sociale mai largi sînt chemate la viața intelectuală. Acestea din urmă nu mai cunosc așa de bine limba franceză —, unii chiar n-o cunosc deloc, și totuși nu se traduce nimica din limbile străine, iar cererea de hrană intelectuală se îndestulează

prin producții naționale de cea mai îndoielnică calitate. Cauza care făcea de prisos traducerile din limbile străine a dispărut, în parte cel puțin, dar efectul a rămas, și o publicație literară românească s-ar simți compromisă dacă ar tipări traduceri. Acest prejudiciu e cît se poate de stricăcios și nefundat. Traducerile operelor mari străine sînt importante nu numai pentru aceia care nu cunosc o limbă străină, dar și pentru aceia care o cunosc, și mai ales sînt importante pentru dezvoltarea literaturii noastre naționale ea însăși. La noi se pricepe încă foarte puțin că o operă literară *bine tradusă* începe să facă parte din literatura țării, influențînd-o dacă nu în același grad, măcar în aceeași direcție ca și o operă artistică scrisă în limba țării. Aceia care dau un preț așa de mic traducerilor nu-și dau bine seama de acea parte a influenței pe care o are limba într-o scriere. Pentru un român nu e egal dacă va citi o operă de artă străină tradusă într-o limbă străină sau în limba lui maternă; în cazul din urmă, ea va produce o impresie mult mai puternică. O stare sufletească, o imagine vizuală sau auditivă se vor renaște în sufletul nostru cu o putere mult mai mare dacă vor fi exprimate în limba noastră maternă decît în limba străină, din simpla pricină că întreaga noastră emoționabilitate este educată în această limbă. Cuvîntul *iubesc* va emoționa mai mult pe un român decît cuvintele Ich liebe, j'aime, I love etc... Pricina e că românul de nenumărate ori întrebuințează acest cuvînt românesc în legătură cu simțămîntul corespunzător —, începînd de mic copil în relațiile cu părinții, pe urmă cînd crește cu tovarășii de școală, cu prieteni, iubită, pe urmă cu copiii lui; astfel se stabilește o legătură indisolubilă între cuvîntul și emoțiunea corespunzătoare. Această legătură psihică nu poate fi tot așa de intensă într-o emoție și cuvîntul străin corespunzător, pentru că cuvîntul străin începem să-l învățăm deja în [la] vîrsta cînd emoționabilitatea noastră în mare parte s-a educat deja și pentru că îl întrebuințăm rar în legătură cu emoția corespunzătoare. Bineînțeles vorbesc de aceia care acasă și în relațiile zilnice vorbesc românește. Ceea ce am zis despre un cuvînt se poate zice despre toate cuvintele, se poate zice deci despre o întreagă creație artistică, care nu e decît o serie de ac-

țiuni, imagini, stări sufletești în felurite combinațiuni și exprimate în cuvinte.

Nimenea nu se îndoiește că o lucrare literară originală de valoare are o influență binefăcătoare asupra literaturii, dînd un imbold pentru producerile ulterioare; traducerilor însă se neagă această influență binefăcătoare. E ușor de dovedit greșeala acestei păreri.

Să luăm ca pildă o traducere bună; o poezie de Heine tradusă de O. Carp.

POVESTE VECHE

(din H. Heine)

Era odat-un împărat
Sătul și gîrbovit de trai,
Și cînd să moară, s-a însurat
Cu fata mîndră a unui crai.

Dar rochiile-i de mătase
I-le ducea de dinapoi
Iubitul ei copil de casă, —
Un Făt-Frumos cu ochi vioi...

Știi cîntecul pîn-la sfîrșit?
E vechi și plin de întristare:
Pe amîndoi i-a omorît
Iubirea lor, atît de mare.

O. Carp

E admirabilă această traducere. În ea e redată perfect și simplicitatea, și melancolia, și tristețea originalului, și caracterul povestitor, de poveste veche, de baladă, și gingășia simțămîntului, și maniera proprie lui Heine de a ne surprinde prin versurile de la sfîrșit, dînd un interes și un caracter cu totul neașteptat întregii poezii. Dar afară că traducerea e frumoasă, poezia prin ea însăși e o bucată literară admirabilă.

Dacă n-am ști că e tradusă, ea ar rămînea ca o frumoasă poezie originală și în acest caz, împreună cu altele de același fel, ar influența în bine literatura română; de ce adică ar pierde ea această însușire odată ce am aflat că e tradusă? Știu că mi se poate obiecta, și cu drept cuvînt, că a traduce așa de bine înseamnă

deja a crea și că a traduce poezii perfect e aproape imposibil. E adevărat. Eu însumi am arătat ce importanță are în poezie nu numai sentimentul, imaginile, dar și nuanțarea fină de sentimente, pe care e foarte greu a o reda într-o traducere, dar și rimele și muzicalitatea cuvintelor, care e imposibilă de redat. Aici însă nu poate să fie vorbă de o redare ideală, iar poezia citată arată că se poate traduce foarte bine și fără a ajunge la ideal.

În cît privește faptul că a traduce e deja a crea, apoi aceasta iarăși e adevărat; decît nimenea nu va nega că a traduce foarte bine o poezie de Goethe sau Heine e mai ușor decît a crea o poezie originală de aceeași forță.

Aceste obiecții serioase în privința traducerilor în versuri dispar în mare parte cînd e vorba de traduceri în proză.

Se înțelege, și aicea sînt multe greutăți (pe care le vom arăta și noi într-un alt articol), se înțelege că nu fiecare scriitor poate să traducă bine o operă artistică, e neîndoielnic însă că se vor găsi mai mulți care vor fi în stare să traducă bine pe *M-me Bovary* a lui Flaubert, *The Mill on the Floss* a lui George Eliot, *Anna Karenina* a lui Tolstoi, *Cousine Bette* a lui Balzac, *Crimă și pedeapsă* a lui Dostoievski, și nu se va găsi nici unul care ar fi în stare să scrie o operă originală care prin puterea artisică s-ar apropia de departe de cele citate. Ah, știu că o operă originală de aceeași putere ar avea de o sută de ori mai multă influență decît toate traducerile, dar cînd va veni această operă și se va ridica oare vreodată geniul românesc pînă la aceste înălțimi uriașe? Nimenea n-o dorește mai fierbinte decît mine; din nenorocire însă opere de valoare nu prea se arată, n-avem măcar un singur roman care ar merita acest nume, și deci traducerile se impun.

În adevăr, să ne închipuim numai cît de folositor ar fi pentru dezvoltarea noastră literară dacă am avea traduse într-o corectă și frumoasă limbă românească operele principale ale lui Balzac, Stendhal, Goncourt, Daudet, Maupassant, Zola, Dickens, George Eliot, Currer Bell, Thackeray, Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, Björnson, Ibsen; ce influență imensă ar avea această bibliotecă superbă asupra culturii literare, asupra educației gustului artistic al publicului nostru cititor! Și cît ar crește priceperea critică a lucrărilor de artă, o pricepere care lipsește la noi grozav chiar literaților noștri. Un cititor a cărui imaginație ar fi impresionată de bogăția imensă de imagini, de descripțiile geniale ale naturii, care ar fi sugestionat de analiza psihică fină și puternică, de bogăția de idei a maeștrilor moderni, și aceasta în *limba românească*, va avea un criteriu altmintrelea de puternic cînd tot în *limba românească* va reciti o lucrare originală a unui scriitor român. Se înțelege că aceeași influență, dar într-un grad și mai mare, o va avea această literatură tradusă asupra tinerilor noștri scriitori începători, la care împreună cu gustul artistic se va dezvolta o judecată critică mai severă pentru propriile lor producțiuni. De altmintrelea nu e o literatură care să nu fi fost influențată de traduceri. Traducerile maeștrilor francezi și, mai ales, ale celor englezi au pregătit în Rusia un public larg pentru citirea și priceperea marilor scriitori ruși; iar Dostoievski în memoriile lui povestește cu ce impaciență grozavă se așteptau și cu ce evlavie religioasă se citeau romanele lui George Sand de tinerii scriitori ruși, meniți mai pe urmă să întreacă pe modelul lor. La rîndul lor, romaniștii [romancierii] englezi și ruși, traduși în franțuzește, au influențat foarte mult romanul modern francez, cîteodată într-un mod exagerat, cum e influența lui Dickens asupra lui Daudet. Bogatele literaturi scandinave s-au dezvoltat direct sub influența literaturii clasice germane, și, la rîndul lor, maeștri norvegieni traduși în nemțește au influențat foarte mult pe tinerii scriitori germani de azi. Aceștia din urmă s-au ridicat împotriva romantismului sentimental al mult talentaților scriitori germani cum e Auerbach, Spielhagen, Heyse și de la început imitau aproape servil pe maeștrii francezi și norvegieni, dar au sfîrșit prin a produce scriitori de valoarea lui Fulda, Sudermann, Halbe, Hauptmann, dintre care cel din urmă e deja el însuși maestru.

Cum vedeți deci, influența reciprocă a literaturilor, în cea mai mare parte prin traduceri, e în afară de orice îndoială.

Dar la noi, afară de influența binefăcătoare deja arătată, traducerile ar avea însă o importanță pe care n-au avut-o nicăieri, ceea ce vom arăta într-un articol viitor.

C. Dobrogeanu-Gherea

LUMEA NOUĂ *(BUCUREȘTI), SUPLIMENT LITERAR, ANUL I, NR. 25 DIN 28 NOIEMBRIE 1894.*

TRADUCERILE ȘI LIMBA LITERARĂ[45]

Am sfîrșit articolul trecut * prin afirmarea că traducerile artistice ar avea la noi o influență pe care n-au avut-o în alte țări. Am înțeles prin aceasta influența ce ar putea s-o aibă traducerile asupra limbii literare, care se găsește la noi încă într-o stare atît de anarhică.

Limba în general și cea literară în special nu e rigidă, de-sine-stătătoare și veșnic aceeași, ci e un organism care se găsește în continuă dezvoltare, și evoluția ei e legată strîns și e condiționată de evoluția intelectuală și sentimentală a unei națiuni. Noile idei, noțiuni, cugetări, nuanțările noi și felul de a simți ce se dezvoltă într-o nație provoacă o corespunzătoare schimbare în limbă, care trebuie să se schimbe și să se mlădie după ele, prin crearea de curente noi, prin împerecherea nouă a cuvintelor existente, prin construcții noi chiar. Dacă intelectul și sentimentele evoluează încet și normal, atunci și evoluția limbii e normală, dacă evoluția celor dintîi e bruscă, semănînd mai mult a revoluție, atunci, bineînțeles, și evoluția limbii se preface în revoluția ei.

Evoluția normală a limbii literare însă nu trebuie înțeleasă în sensul că ea evoluează zi cu zi, lună cu lună — deși aceasta e în cîtva adevărat —, mai ales însă evoluează limba literară prin sărituri, dacă putem să ne exprimăm așa, de la o epocă la alta. În general,

* [A se vedea *Înrîurirea traducerilor,* în volumul de față, p. 399—404.]

din vreme în vreme, limba literară rămîne în urma dezvoltării intelectuale și sentimentale a epocii, și atunci un scriitor sau mai mulți scriitori de mare talent o aduc iarăși în acord cu dezvoltarea epocii. *Brandes* foarte spiritual compară limba literară cu un instrument muzical, care din vreme în vreme se dezacordează și atunci trebuie să apară vreun scriitor genial pentru acordarea instrumentului. Pentru *Danemarca,* după *Brandes,* nevoia acordării se simte cam din 50 în 50 de ani. Se înțelege că e imposibil de precizat epocile, și noi vroim numai să arătăm caracterul evoluției normale a limbii literare. În ceea ce privește revoluțiile limbii, apoi acestea concordă totdeauna cu revoluțiile în relațiile sociale. Astfel a arătat *Lafargue* cum chiar o limbă atît de veche și atît de bogată ca limba franceză a fost revoluționată prin revoluția cea mare franceză. Rar însă s-a întîmplat o răsturnare și o revoluțiune atît de bruscă a graiului literar cum s-a întîmplat cu limba noastră literară acum vreo 30—40 de ani. Prin intrarea noastră bruscă în vîrtejul civilzației europene s-a produs o revoluție întreagă în ideile noastre, în sentimentele noastre, în moravurile noastre, îmbogățindu-se, deschizîndu-se orizonturi largi pentru cele dintîi, rafinîndu-se, cîteodată bolnăvicios, dar totuși rafinîndu-se, [în] cele din urmă. Limba trebuia să sufere o schimbare ori mai bine zis o revoluție corespunzătoare — dar aceasta era imposibil —, schimbarea în moravuri, idei, sentimente era prea mare și prea bruscă. Cît de mare era zăpăceala care a intrat din această cauză în rîndurile literaților noștri de atunci arată hotărîrea nebună de a crea o limbă nouă literară. Lupta care s-a încins pe acest teren e prea cunoscută ca să vorbim de ea; mai puțin cunoscută e zăpăceala care, într-un grad mai mic, durează încă și acuma. Noi n-am avut noroc de acel geniu sau genii care, în suverani absoluți, ne-ar fi decretat limba literară. Se înțelege, am avut scriitori de mult talent, dar n-am avut geniile necesare. În generația trecută am avut pe *Alecsandri* și *Gr. Alexandrescu.* Meritul nemuritor al lui Alecsandri e că el s-a întors și a făcut pe toți să se întoarcă către izvorul bogat și limpede al literaturii populare, dar acordul genial în sensul în care am vorbit Alecsandri n-a putut să fie prin simplul fapt că el, prin concepția lui artistică, nu s-a ridicat mult deasupra genialului artist anonim pe

care l-a descoperit. Limba lui Alecsandri e limba din poezia populară, cîteodată mai rafinată, și atîta tot.

Gr. Alexandrescu a fost, ca artist, superior lui Alecsandri, dar el tocmai n-a putut să desfășoare toate darurile lui artistice din cauza limbii pe care n-a fost în stare s-o revoluționeze. Un adevărat și mare revoluționar al limbii literare române fu numai Eminescu, care a reușit să exprime în această limbă cele mai înalte gînduri și simțămintele cele mai adînci care chinuiesc pe omul modern, dar și Eminescu, oricît de geniu a fost, n-a putut să facă mai mult decît, omenește, era posibil. Creațiunea lui Eminescu ar fi fost neasemănat mai mare dacă găsea o limbă formată, și în zbuciumata și dureroasa alergare după „cuvîntul care exprimă adevărul" el și-a ruinat puterile creatoare și ne-a lăsat un volum de poezii geniale, e adevărat, dar prin atîta nu se fixează o limbă literară [46] cînd ea a ajuns într-un dezacord atît de mare *cu realitatea vieții sociale.* După Eminescu, nu s-a făcut mai nimica pe acest teren. Poeții mai de talent care l-au urmat, cum e Vlahuță sau O. Carp, au scris versuri foarte frumoase în limba lui Eminescu; mai departe n-au mers. Despre Caragiale, care scrie mai frumos limba românească decît oricine în țara noastră, se poate zice același lucru ce am zis despre Alecsandri: prin înseși subiectele ce le-a tratat, cum e admirabila dramă *Năpasta,* era de ajuns frumoasa limbă populară și numai în nuvele face un pas însemnat înainte.

Coșbuc prin marele său talent e unicul care a mai insuflat viață limbii noastre, dar creația lui nu e așa mare ca să fixeze o limbă literară, dîndu-i posibilitatea să înceapă o evoluție normală în sensul în care am arătat mai sus. Și iată cum rămînem și acum încă cu o limbă literară nefixată. Și trebuie să fie orb cineva ca să n-o vadă. Uitați-vă numai la deosebirile adînci care sînt în limba literară a scriitorilor noștri de frunte. Dacă-i cunoașteți personal, întrebați vă rog pe X ce crede despre limba literară a lui Y, Z etc..., și răspunsul invariabil va fi: „Ăla nu știe o boabă românească, habar n-are de limba românească". N-apucă bine un scriitor român să sfîrșească articolul prin care a dovedit cele mai elementare greșeli de gramatică la rivalul său, și iată că acesta din urmă începe să azvîrle cu pumnii greșelile elementare din scrierile celui dintîi. Sîntem unicul popor în Europa

care n-are o limbă literară fixată, sîntem unicul popor în Europa care n-are încă o ortografie fixată — în privința aceasta pînă și bulgarii și sîrbii stau mai bine.

Se înțelege, eu nu acuz pentru aceasta pe scriitorii noștri, dimpotrivă îi plîng. E o soartă peste măsură de tristă pentru un scriitor de a nu avea o limbă formată, în care el ar putea să spună tot ce gîndește și simte, și *așa cum gîndește și simte*; e o soartă asemănătoare cu a unui revoluționar, reformator social, care nu găsește încă în societate elemente reale pentru reformele lui generoase și după o viață de muncă și sacrificiu vede rezultatele meschine la care a ajuns. Sînt convins că din cauzele care au făcut mai pe toată școala eminesciană să facă naufragiu e și limba literară defectuoasă. Au fost și sînt între eminescieni tineri nu lipsiți de talent, care au avut sentimente personale, idei sau o înlănțuire originală de idei de exprimat, dar au fost învinși de limba literară nefixată și au căzut în imitare servilă, pentru că nu e glumă să-ți exprimi sentimentele și ideile și să creezi, totodată, și limba necesară exprimării lor. Se înțelege, eu nu vorbesc de acei scriitori care sînt stăpîniți de frază, ci de aceia care *vor* și *trebuie* să fie ei stăpîni pe frază. Pentru cei dintîi se înțelege că nu există vreo greutate, la ei frazele curg, se înșiră una lîngă alta, parcă povestite de o străină gură, la ei frazele nu izvorăsc din adîncimile zbuciumate ale cugetului și ale sentimentelor. Vorbesc de aceștia din urmă. Vorbesc de acei artiști care simt în ei destulă *virtuozitate* pentru a cînta o simfonie frumoasă, dar scot sunete false din cauza defectuozității instrumentului muzical; și ei, bieții, nu sînt din rasa acelor artiști mari și geniali care știu să cînte dumnezeiește modificînd totodată și instrumentul.

Dar ce e de făcut? Vom aștepta oare ivirea acestor artiști geniali? Se înțelege că nu: geniile sînt accidente fericite, și cine știe cînd vor veni, iar o limbă literară e necesară, ca să ne exprimăm așa, pentru întrebuințarea zilnică. Eu cred că și aicea traducerile artistice ar fi de foarte mare folos. Bineînțeles că vorbesc de traduceri în adevăr artistice, care ar rămîne în literatura noastră ca o operă de artă; altmintrelea n-ar corespunde scopului. Dacă și de aceste traduceri se vor apuca toți văduvii de talent, dacă ele se vor preface într-un articol

de comerț, atunci se va compromite încă o întreprindere intelectuală menită să aducă multe foloase, cum se compromit atîtea și atîtea la noi. Ni se va obiecta poate: „Dar a traduce artistic într-o limbă literară nu pe deplin formată, nu e oare tot așa de greu ca și a crea?". Răspunsul la aceasta, ca și la întrebarea: cine, cum și ce trebuie să se traducă, va forma obiectul articolelor viitoare.

C. Dobrogeanu-Gherea

LUMEA NOUĂ *(BUCUREȘTI), SUPLIMENT LITERAR, ANUL I, NR.* 32 *DIN* 5 *DECEMBRIE* 1894.

GREUTĂȚILE TRADUCERII[47]

Din cauze neatîrnate de voința mea, am întrerupt șirul de articole asupra traducerilor literare ; îl urmez deci tocmai acuma.

În articolul trecut* am văzut cum revoluționarea ideilor, sentimentelor și relațiilor sociale prin introducerea la noi a civilizației occidentale a trebuit să provoace o revoluție corespunzătoare în limba literară și cum această revoluție nu este isprăvită încă.

Să vedem acuma care a trebuit să fie criteriul, norma pentru schimbările menite să se producă în organismul limbii românești. E evident că ideile cele noi și relațiile sociale cele noi cereau de multe ori cuvinte noi sau lărgirea înțelesului unora din cele vechi sau împerecheri noi de cuvinte, dar care e norma și criteriul pentru toate aceste schimbări ?

Norma e însăși limba literară care s-a format de-a lungul atîtor veacuri. Schimbările ce trebuiau să se producă în limbă sînt acelea pe care le putea îngădui limba literară ce se formase. Scriitorii noi trebuiau deci mai întîi să studieze adînc limba literară a părinților lor, trebuiau să-i dea toată elasticitatea și expresivitatea cu putință, introducînd numai atîtea elemente noi cît erau absolut necesare și care puteau să se adapteze și să trăiască în mediul cel nou — în organismul limbii românești.

* [*Traducerile și limba literară.* A se vedea volumul de față, p. 405—409.]

Au făcut oare așa scriitorii noștri ? Știm că nu ; dar aceasta nu ne interesează acuma. Altă întrebare cere răspuns. Dacă e evident că nu fiecare neologism sau construcție nouă ori împerechere nouă de cuvinte poate să se adapteze și să trăiască într-o limbă, ci numai acelea care au afinitate cu acea limbă, atunci se naște întrebarea : cum și prin ce mijloace să aflăm acele neologisme, acele elemente noi care au o afinitate cu limba literară în chestiune și care vor putea să se adapteze și să trăiască în ea ? Pentru aceasta, din nenorocire, n-avem nici un mijloc, știința limbii — filologia — în această privință mai nu ne ajută. Filologia studiază o limbă formată, dar n-o creează.

A afla aceste elemente se poate numai printr-un simț artistic special. Numai artistul înzestrat cu acest simț special ghicește adevăratul cuvînt, care va rămîne. Cuvintele noi și combinațiile noi de cuvinte se cern prin temperamentul, prin simțul artistic ca prin o sită miraculoasă și rămîn numai acelea care în adevăr vor trăi în limba literară.

Dacă astea sînt exacte — și sînt perfect exacte —, atunci e lămurit pentru ce artiștii și nu filologii *acordează* instrumentul acesta — graiul literar, pentru ce ei reformează limba literară.

Pentru a fi filolog mare se cer alte calități intelectuale, și un filolog mare poate fi lipsit cu desăvîrșire de simțul artistic necesar pentru reformarea limbii literare. Un artist mare reformează limba nu prin simplul fapt că întrebuințează cutare sau cutare element nou, ci prin faptul că ghicește pe cel necesar. Așa, spre pildă, din două cuvinte străine deopotrivă de frumoase : *belă* și *etern* (care au cuvinte corespunzătoare în limba românească : *frumoasă* și *veșnic*) a rămas în limba literară numai cuvîntul etern. Dar acest cuvînt n-a rămas pentru că l-a întrebuințat Eminescu într-un vers genial ; dar Eminescu l-a întrebuințat pentru că cuvîntul era menit să rămînă, pentru că Eminescu, prin simplă intuiție artistică, a simțit că e un cuvînt menit să trăiască în limba românească.

Din cele spuse aici și din articolele trecute se arată clar marile greutăți pe care le întîmpină traducătorii operelor artistice din limbile străine. Opinia dominantă că e destul să cunoști bine limba din care traduci și limba

în care traduci pentru a fi un bun traducător este o opinie foarte greșită. Într-o lucrare însemnată de artă este o bogăție mare de idei originale, o mulțime de imagini frumoase, o analiză psihică fină, o construcție savantă a lucrării întregi, acestea trebuie să le priceapă adînc traducătorul și trebuie să caute a le reda pe cît e posibil cu puterea originalului.

Traducătorul trebuie să se pătrundă de atmosfera operei artistice, dacă putem să ne exprimăm așa.

Să luăm, spre pildă, *Crimă și pedeapsă,* geniala operă a lui Dostoievski.

Aici, afară de o analiză psihică uimitoare, afară de scene dureroase, afară de viața deznădăjduită a persoanelor, e o *atmosferă* în care toate se petrec și prin care se întărește grozav impresia și emoția ce o simțim citind acest roman. E misticismul religios, e temperamentul bolnav al marelui artist, e viața grozavă [groaznică] a Rusiei, care comunică întregii opere o culoare atît de întunecată, un ton atît de dureros și care nu se dezminte printr-un cuvînt în tot lungul a două volume mari. A traduce exact, pagină cu pagină, dar a nu reda acest ton general al romanului va să zică a traduce prost. Ca să ajungă însă un traducător pînă acolo încît să ne redea cu putere egală cu a originalului analiza psihică a persoanelor, nuanțarea fină a sentimentelor, frumusețea imaginilor, puterea ideilor și să ne reproducă întreaga atmosferă a lucrării de artă, tonul ei general, stilul ei particular, pentru aceasta traducătorul trebuie să se pătrundă de opera de artă, trebuie să trăiască aceeași viață, cu toate emoțiile ei, pe care artistul le-a trăit creînd opera sa — pentru aceasta însă traducătorul trebuie să aibă și el un temperament artistic.

La noi în țară, la toate aceste greutăți ale traducerii se mai adaugă greutatea provenită din limba literară nefixată. Pentru exprimarea acelei mari complexități și a bogăției de idei, imagini, sentimente din opera străină, traducătorul nu va găsi de multe ori cuvinte și expresii în limba noastră literară săracă și va fi deci nevoit să introducă cuvinte noi, să dea un înțeles mai larg unor cuvinte vechi etc... dar pentru toate acestea, după cum am văzut, trebuie un simț artistic special. *Traducătorul trebuie deci să fie și el artist.* Se înțelege că a crea original e nemăsurat mai greu decît a traduce, dar a traduce astfel, după cum am arătat, va să zică în cîtva a crea. O operă mare de artă tradusă atît de perfect va avea o foarte mare influență asupra literaturii noastre, va avea o hotărîtoare influență asupra fixării limbii literare.

Iată pentru ce ar fi trebuit ca fiecare din scriitorii noștri mai însemnați să socoată ca o datorie de cinste către literatura țării de a traduce cel puțin una din marile opere străine.

În felul acesta s-ar fi creat o bogată literatură tradusă, așa cum am arătat mai sus.

Rămîne acuma să mai vedem ce anume trebuie tradus. Despre aceasta în articolul viitor.

C. Dobrogeanu-Gherea

LUMEA NOUĂ *(BUCUREȘTI), SUPLIMENT LITERAR, ANUL I, NR. 60 DIN 7 IANUARIE 1895.*

CE TREBUIE SĂ TRADUCEM[48]

În articolele trecute * am arătat cît de importante ar fi traducerile din limbile străine pentru fixarea unei limbi literare românești și în general pentru dezvoltarea literaturii noastre naționale. Ne rămîne acuma, în acest ultim articol, să arătăm cam ce ar trebui tradus.

La prima vedere s-ar părea că în această privință nu putem întîmpina nici o greutate : trebuie să traducem lucrările cele mai de talent din toate literaturile. Așa e ; decît acest răspuns atît de clar ridică mai multe obiecții. Așa, spre pildă, se naște întrebarea : care sînt anume acele lucrări de mare talent, sau geniale, și care nu ? La această întrebare nu e așa de greu de răspuns. Operele geniale sînt consacrate de vreme — *vremea* e cel mai bun critic și face selecția cea mai dreaptă. Scriitorii mari și operele geniale consacrate sînt atît de cunoscute încît le cunosc din nume și aceia care nu le-au citit. Greutatea deci nu e în lipsa operelor mari, și nu e în perplexitatea de a alege, ci, dimpotrivă, în *embarras de richesse* **, în faptul că nu știi ce anume să alegi din toate operele mari străine. E evident că e imposibil de tradus toate literaturile străine în reprezentanții lor cei mai mari. Mai întîi, noi avem *foarte puțini traducători* — așa cum pricepem noi un traducător —, și afară de aceasta — economicește vorbind — piața noastră literară

* [A se vedea volumul de față, p. 399—413.]
** [puzderia lor.]

nu poate să absoarbă prea multă marfă literară, și nimeni, desigur, nu va traduce opere literare ca să rămînă în rafturi. Așadar, trebuie să ne mărginim foarte mult în alegerea operelor de tradus. De aceea cred că n-ar trebui să se înceapă cu traducerile din literaturile trecute, oricît de geniale opere ar avea ele.

Aceste opere nu mai pot să deștepte mare interes în publicul cititor. Viața de care palpită operele clasicilor greci ori ale lui Dante, Milton etc... e o viață moartă pentru noi ; marile interese sociale pe care le ridică fiecare rînd din scrierile lor geniale sînt foarte puțin pricepute de noi, nu ne pasionează. Aceste opere rămîn frumuseți artistice nemuritoare. Dar cît de puțini sînt aceia care le înțeleg !...

Oh, mulți vorbesc de Eschil, Dante, Milton, dar cîți i-au citit și, mai ales, cîți i-au priceput, i-au simțit ? Pentru a-i pricepe și a-i prețui trebuie o cultură literară deja formată și un gust artistic ales, iar noi vorbim tocmai de *formarea* acestei culturi și acestui gust. Iată pentru ce cred că n-ar trebui să se înceapă cu traduceri nici din literaturile antice și medievale, nici din acelea mai apropiate de noi, cum e clasicismul francez sau german. Bineînțeles că trebuie să se facă cîteva excepții, spre pildă : *Don Quijote* al lui Cervantes, *Faust* al lui Goethe și mai tot Shakespeare.

Principala atenție însă ar trebui îndreptată asupra literaturilor moderne — numai acestea îndeplinesc toate cerințele pe care le-am putea pune operelor ce trebuie să fie traduse. În operele mari moderne avem nu numai nepieritoare frumuseți artistice, nu numai o bogăție de idei și simțăminte, dar aceste idei și simțăminte sînt *ale noastre*, viața ce vibrează în operele literare moderne e viața care vibrează în inima și în sufletul nostru, de aceea ele ne pasionează așa, de aceea chiar o operă modernă de mai mică valoare artistică produce de multe ori o impresie atît de adîncă. Deci numai această literatură poate să aibă o influență binefăcătoare asupra literaturii noastre, pe de o parte, și poate contribui la formarea unui public cititor mai competent, pe de altă parte.

Pentru că e evident că, oricît de mare ar fi respectul ce-l avem pentru Racine, nici un adevărat artist de azi

nu se va apuca să facă drame după modelul clasicismului francez și, dacă ar face-o, ar arăta numai că nu e adevărat artist, că nu înțelege sau, mai bine zis, nu simte că fiecare epocă are o artă corespunzătoare și chiar genuri deosebite. Astfel, genul literar eminamente modern e nuvela și, mai ales, romanul, un gen literar foarte potrivit pentru a exprima întreaga complexitate a vieții moderne. Romanul încă nici n-a existat în literaturile trecute.

Odată înțeleși asupra acestui punct : că trebuie să începem cu traduceri din scriitori moderni, e foarte ușor să ne înțelegem care anume sînt acești scriitori. În privința aceasta nu cred să existe vreo deosebire de vederi între oamenii care cunosc cîtuși de puțin literatura modernă. Noi am numit deja în articolele trecute mai multe nume ilustre, cum sînt : Balzac, Stendhal, Flaubert, Daudet, Maupassant în Franța ; Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev în Rusia ; Björnson, Ibsen în Norvegia ; George Eliot, Currer Bell în Englitera și alții. Aceste nume sînt deja consacrate ; deși ale unor scriitori moderni, dar sînt deja ilustre și vor rămîne istorice. Se înțelege că ar fi o mare greșeală de a traduce toate scrierile unui scriitor, oricît de ilustru ar fi el. Un artist, oricît de mare ar fi, își cheltuiește, printr-o încordare extremă a spiritului, forța sa creatoare într-o operă sau în cîteva opere artistice ; pe urmă începe să se repete, începe să cheltuiască în operele sale ceea ce am numit în altă parte *muncă-exercițiu* *. Se înțelege că operele adevărat prețioase, care rămîn, sînt tocmai cele produse printr-o încordare mare a forței creatoare ; ele sînt punctele culminante la care ajunge un artist. Astfel, spre pildă, pentru Flaubert punctul culminant ar fi *Madame Bovary*, pentru Dostoievski *Crimă și pedeapsă*, pentru Stendhal *Rouge et noir* ș.a.m.d.

Dar, dacă e ușoară alegerea operelor de tradus din scriitorii moderni, dar deja iluștrii — consacrați prin critica și gustul literar al elitei publicului cititor —, mult mai greu e alegerea cînd e vorba de scriitori mai noi — contemporani nouă, mai puțin cunoscuți, dar ale căror

* [A se vedea volumul de față, p. 390—398.]

scrieri se impun traducerii după argumentarea noastră de mai sus.

Viața noastră modernă curge cu o iuțeală vertiginoasă și în mersul ei ridică tot alte probleme sociale și morale, iar *arta* oglindește într-un mod artistic aceste probleme. Iată de ce se trec așa iute școlile literare, *modele literare*. Aceste *mode* nu sînt capricii de ale publicului, ele sînt rezultate necesare ale vieții noastre sociale. — Iată pentru ce un scriitor atît de genial și modern ca Balzac pare a fi pentru noi deja îmbătrînit, și iată pentru ce acuma scriitori cu nemăsurat mai puțin talent pasionează publicul modern, și cu drept cuvînt.

Acești scriitori noi, se înțelege, trebuie traduși, dar ar fi o nenorocire literară dacă s-ar traduce toți decadenții și simboliștii moderni, care în lipsă de talent fac un zgomot atît de infernal. Căci atunci întreaga întreprindere literară, atît de utilă, a traducerilor s-ar compromite.

Alegerea operelor de tradus din scriitori noi trebuie să o lăsăm la voia traducătorilor mai culți. Dacă ar fi să-mi dau părerea în această privință aș numi cîteva nume care îmi par că se impun mai mult. Aceștia ar fi, în Germania : *Hauptmann* și *Sudermann* (ca *dramaturg*, nu ca nuvelist și romancier). În Rusia : *Garșin, Cehov, Korolenko ;* în Italia : *Salvatore Farina* și *Verga ;* în Englitera : *Thomas Hardy ;* în America : *Houves ;* în țările scandinave : *Kielland, Strindberg, Jakobsen,* scriitoarea norvegiană *Ernst* (e un pseudonim și mai ales ar fi de recomandat admirabilul ei roman *Banii)* și, cu deosebire, *Arne Garborg,* după părerea mea unul din cei mai mari prozatori în general și cel mai mare prozator al literaturilor scandinave în special. Se înțelege că aici nu se încheie lista celor care ar merita să fie traduși ; se înțelege, de asemenea, că nu trebuie tradus tot ce au scris acești scriitori. Astfel, luînd ca pildă pe unul din cei mai de talent : Strindberg, cred că ar fi o mare greșeală de a traduce anostele lui nuvele, n-aș fi de părere chiar să se traducă piesele lui talentate, cum e *Domnișoara Iulia* sau *Creditorii* *, dar ar trebui negreșit tradusă geniala lui dramă *Tatăl*.

* [Titlul exact : *Tovarășii*.]

Noi punem foarte mare preț pe alegerea operelor de tradus. Prin două fapte poate să fie compromisă această întreprindere literară, care ne pare atît de folositoare literaturii noastre și culturii noastre naționale în general; prin traducerea proastă și prin alegerea neinteligentă a operelor. Chiar în țară la noi avem o dovadă strălucită pentru adevărul ziselor noastre: acestea sînt traducerile făcute pentru teatrul nostru național, dar despre aceasta altădată.

C. Dobrogeanu-Gherea

LUMEA NOUĂ *(BUCUREȘTI), SUPLIMENT LITERAR, ANUL I, NR.* 62 *DIN* 22 *IANUARIE* 1895.

TENDINȚELE LITERATURII FRANCEZE ACTUALE

(Școala română)

Mulți din artiștii contemporani au fost fermecați de *l'Idéal cristallisé en marbre pentélique*" * din vîrful Acropolei, multora le-a plăcut să trăiască prin imaginație în Atena din timpul lui *Pericles. Banville, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle* au versuri de inspirație pur antică; lui *France* îi datorim admirabilul poem *Les Noces corinthiennes* și subtilul roman de moravuri alexandrine *Thaïs;* Taine are pagini entuziaste cînd vorbește de geniul grec și nu-și ascunde deloc simpatia pentru „efebii lui Platon"; *Renan,* instabilul și delicatul artist, a crezut un moment că și-a găsit certitudinea în fața templului lui Pallas Athena. Toți au sacrificat zeiței cu ochi albaștri, al cărei cult înseamnă armonie și înțelepciune.

Cu toate acestea, afară de greutatea, dacă nu imposibilitatea, condițiilor externe de a-și da seama de starea sufletească a unui atenian din timpul lui Pericles, principiul însuși nu pare a fi posibil. Sînt secole de existență care ne despart de lumea antică, sînt credințe și sentimente care au făcut să tresară sufletul strămoșilor noștri și ale căror ecouri răsună încă în noi. Iubim idealul antic răsfrînt printr-o personalitate prea bogată în idei și imagini, necunoscute lumii trecute, pentru ca el să poată reînvia în forma-i primitivă.

A fost un singur moment în istorie cînd elenismul a părut că înflorește: sînt frumoasele timpuri ale Renaște-

* [„Ideal cristalizat în marmură de Pentelic".]

rii, atunci cînd lumea medievală și creștină venea pentru prima oară în contact cu geniul grecesc. Literatura și arta sînt astăzi prea complexe pentru a putea să ne întoarcem la simplicitatea antică ; de altminteri această complexitate nu-i oare cauza care ne face să gustăm idealul antic ? Cunoștința unei literaturi mai bogate, mai dezordonate nu ne face oare prin contrast să admirăm simplicitatea și armonia artei grecești ?

Și, apoi chiar dacă această întoarcere ar fi posibilă, oare ruinile auguste ale Partenonului reprezintă tot idealul ?

„Le monde est plus grand que tu ne crois. Si tu avais vu les neiges du Pôle et les mystères du ciel austral, ton front, o déesse toujours calme, ne sarait pas si serein ; ta tête plus large embrasserait divers genres de beauté“ *. Lumea e mai largă, templul zeiței ar fi prea strîmt ca să cuprindă tot ceea ce timpul a adăugat sufletului omenesc ; cultul ei e prea senin, prea optimist și adoratorii ei *uită nedreptățile enorme ce există astăzi în societate, sînt surzi la strigătul de desperare al populațiilor care se chinuiesc în mizerie și întuneric.*

Idealul antic, am zis, a avut mulți adepți printre artiștii contemporani, nici unul însă dintre ei nu i-a fost pe deplin credincios. Leconte de Lisle și-a plimbat imaginația prin toate mitologiile antice ; Renan, în echilibru instabil în fața Acropolei, n-a putut să uite în mijlocul entuziasmului poezia barbară dar măreață a catedralelor și magia brumelor septentrionale. France ca și Buda a avut multiple încarnații, ultimu-i roman i-a fixat spiritul călător în corpul unui florentin artist și voluptuos. Singurul dintre ei care a rămas credincios zeilor din Olimp e Louis Ménard (autorul *De la morale avant les philosophes* și *Du rêve d'un païen mystique* **). Se zice că admirația lui pentru arta greacă e atît de mare că înainte de a citi pe Sofocle ar sacrifica columbe [po-

* Lumea e mai mare decît cum crezi. Dacă ai fi văzut zăpezile polului și tainele climei australe, fruntea-ți, o zeiță pururea liniștită, n-ar fi atît de senină ; capul tău mai mare ar îmbrățișa felurite genuri de frumusețe.

** [Mai exact : *Rêveries d'un païen mystique.*]

rumbei] statuii Venerei-Afrodita. Iată anecdota. Odată vrînd să inițieze în misterele limbii grecești pe sonorul poet José-Maria de Heredia, i-ar fi prezentat două turturele, zicîndu-i : „Nimeni nu poate ști melodioasa limbă a elenilor dacă, înainte de a începe, nu oferă măruntaiele acestor păsări zeiței de la Cnide, — vom mînca împreună ceea ce rămîne“, adause el nițel cam prozaic. Heredia, cu un scepticism de neiertat, i-ar fi răspuns : „Nu-mi plac porumbeii“ *.

*

În literatura tinerilor, urmele tradiției antice sînt rare. Sub influența literaturilor și filozofilor din Nord, sub influența poate a altor cauze : scurtarea studiilor clasice, renașterii mistice, neocreștine, umanismul are puțini adepți. Înainte de a vorbi însă de *școala romană*, care reprezintă tradiția umanistă printre tineri, aș vrea să fac o mică schiță a simbolismului.

Simbolismul, ca și romanul psihologic, s-a născut prin reacție ; primul în contra Parnasului [49], al doilea în contra naturalismului. Prin reacție, deoarece, după ei, marii artiști care au format gruparea Parnasului au continuat nu lirismul atît de puternic în primele opere ale poeților romantici, ci, din contră, căderea, care era deja manifestată în ultimele lor producții.

Desigur, părerea-i absurdă și cît se poate de puțin adevărată, cu toate că strîmtă, ca toate credințele, ea a iscat însă mișcarea simbolistă, care, deși n-a produs opera genială promisă, totuși nu-i lipsită de talente originale.

În 1884, mi se pare, cîțiva tineri în frunte cu Verlaine, un transfug al Parnasului, redactară noul manifest și publicară primele opere de acord cu noile doctrine. Aceștia fură simboliștii. Numele lor le vine de la o frază dintr-un articol al lui Moréas [50], în care el, apărînd noile teorii, arăta că tinerii „cherchent avant tout dans leur art le pur concept, l'éternel symbole“ **.

Nu voi discuta în acest articol principiile și inovațiile școalei simboliste, care sub o aparență omogenă as-

* După Jules Bois.

** [„Caută, înainte de orice, în arta lor conceptul pur, simbolul etern“.]

cundea talente de forță și de direcții diferite. Gruparea atît de unită la început reprezintă astăzi un adevărat mozaic de doctrine. Școala simbolistă, negativă prin natură, nu trăia decît prin luptă, teoriile multora din ei erau însă prea deosebite ca unirea să poată persista. Ruptura s-a făcut în [18]91, cu ocazia publicării unui nou volum al lui Moréas, *Le Pélerin passionné*. Admirat aproape de toți, considerat ca restauratorul poeziei franceze, Moréas a crezut un moment că talentul lui ar fi de ajuns să mențină unitatea care începuse să se clatine. Credința lui însă n-a ținut mult, cîtva timp în urmă ruptura s-a întîmplat.

Din multele grupări care au ieșit din desfacerea simbolismului, *Școala romană* e cea mai însemnată. Compusă din Moréas, Du Plessys, Maurras, Raynaud etc., ea a fost în principiu o reacție a spiritului greco-latin — în contra filozofiilor și literaturilor din Nord, a căror influență se întindea din ce în ce mai mult printre tineri. În practică, romaniștii se ridicau în contra unei presupuse stricări a limbii franceze de către romantici și parnasieni și a cărei regenerare, credeau ei, nu poate să se facă decît în poezia primelor timpuri ale Renașterii.

Adevăratul caracter al poeziei franceze, zicea Moréas, este greco-latin, romantismul datorit influenței străine l-a micșorat, fără să-l distrugă.

Și, cum odată renașterea poeziei franceze s-a făcut sub influența greco-latină, *romană*, cum îi zice el, orice inovație sau restaurare a limbii trebuie să plece de acolo. Astfel ei introduseră în poezie o mulțime din cuvintele pierdute și ritmurile uitate ale poeților Pleiadei [51]. Dacă încercarea a reușit, e îndoios ; evoluția limbii e tot atît de fatală ca și a condițiilor de trai, restaurarea formelor care au fost exprimarea unui ideal trecut e tot atît de puțin posibilă ca și reînvierea acestui ideal însuși. Căci, dacă nu întotdeauna evoluția înseamnă progres, variația e condiția ei necesară. În orice caz însă, cum autorii acestei reforme nu erau lipsiți de talent, ei au produs cîteva opere care, cu toată falsitatea doctrinelor, poate vor rămîne.

Jean Moréas, întemeietorul și șeful necontestat al școalei romane, e de origină greacă.

„Je naquis au bord d'une mer dont la couleur passe en douceur de saphir oriental. Des lys y poussent dans le sable" *.

Primele lui încercări poetice sînt *Les Cantilènes* ** și *Les Syrtes* ***, versuri în manieră simbolistă, care însă arătau un adevărat talent poetic. N-a ajuns însă mai cunoscut decît după publicarea lui *Pélerin passionné*. Acest volum, scris în principiile școalei romane, a produs un mare entuziasm printre tineri. La banchetul dat în onoarea lui, toți îl admirară ca cel mai talentat dintre ei, și în adevăr volumul conține bucăți de o mare frumusețe poetică, originale ca formă și imagini. Ici, colo însă, limba e cam forțată, cam obscură, cu toate acestea, cum i s-a zis, pentru un simbolist e destul de clar. Moréas are un temperament special, puține lucruri îl emoționează, credința în el însuși e enormă. Unul din prietenii mei, George D[iamandi], care îl cunoaște de aproape, îmi spunea că singurele fraze care le repetă cu plăcere sînt : *„Que je suis beau"* sau *„Que j'ai du talent"*. Două lucruri îl mișcă pe lume : versurile lui și el, el și versurile lui ; Maurice Barrès, cu mult spirit, numește asta **** : „Cultiver son moi avec ardeur" *****.

Maurice du Plessys a fost mai întîi simbolist convins, pe atunci umbla urmat de un secretar, care, desigur, avea însărcinarea să copieze cele patru sau cinci sonete ce-i rezumau producția.

„Son verre n'est pas grand mais il boit dans son verre" [52].

Mai tîrziu, convins de superioritatea școalei romane, ajunge discipol al lui Moréas, pe care într-o poezie, *Dédicace à Apollodor*, îl numește restauratorul limbii franceze. Ca romanist anunță cu mult zgomot publicarea unei opere noi : *La Peau de Marsyas ;* cîteva jurnale —

* [M-am născut pe țărmul unei mări a cărei culoare reflectă blîndețea safirului oriental. Aici cresc crini în nisip".]

** [Cantilenă : cîntec epic.]

*** [Syrtes, vechi nume a două golfuri : Syrta Mare, pe coasta Libiei, și Syrta Mică, pe cea a Tunisiei.]

**** După Huret.

***** [„A cultiva cu înflăcărare eul său".]

eroare tipografică sau asemănare de nume — imprimară *La Peau de Moréas*. Greşeala nu era mare, deoarece prima jumătate a titlului se pare a fi fost adevărată.

Ernest Raynaud ca poet a publicat *Les Signes [Le Signe]* şi *Les Chairs profannes*; ca teoretician el vrea să stabilească supremaţia Sudului asupra Nordului, latinilor asupra saxonilor, să înlocuiască cristianismul, care, după el, este cauză stabilirii [stabilizării] intelectuale a popoarelor latine, prin cultul frumuseţii, astfel cum îl practicau grecii. Se zice, inamicii lui o spun, că ar fi dotat de un mare talent de imitaţie, copiază stilul autorilor celor mai deosebiţi, celor mai personali şi culmea-i că imitează chiar pe Sarcey [53], care e aproape de neimitat prin lipsa oricărui semn caracteristic. Odată, în glumă, ar fi iscălit un articol cu numele faimosului cronicar. Sarcey n-a văzut absolut nimic şi e probabil că n-ar fi observat în veci dacă, cu această ocazie, n-ar fi primit cîteva scrisori elogioase. Cum nu era obişnuit la astfel de mărturii de admiraţie din partea contemporanilor săi, a conclus că articolul a fost o imitaţie şi s-a grăbit să vestească publicul.

Charles Maurras, cunoscut înainte prin articole de critică, a publicat de curînd un volum de proză *Le Chemin de Paradis*; originea-i e din Provence; se poate ca locul naşterii să-i fi influenţat talentul:

> *Ton enfance a respiré*
> *L'air latin qui nourrit la limpide pensée*
> *Et favorise au jour sa marche cadencée* *.

cum îi zice France în poezia care serveşte de început volumului. Această nouă publicaţie arată că, dacă teoriile şcoalei trăiesc încă, ardoarea în luptă nu s-a micşorat. Sărmane gîşte protestante şi neocreştine, interpelează el, în prefaţa volumului, pe inamicii săi literari; mai la vale se ridică cu multă furie în contra gîndirii moderne, care după el este „o grămadă de doctrine atît de corupte încît odoarea [mirosul] dezgustă aproape de a gîndi. Aceste teorii vin de la cîţiva autori aroganţi ale căror nume sînt greu de pronunţat, vin din ţări unde soarele e avar de lumină şi vor să ne îngheţe universul făcîndu-ne să vedem în el numai searbăda ciocnire a atomelor solide"; şi mai departe: „Infinitul, sentimentul infinitului! cum zic ei. Aceste cuvinte absurde ar fi ajuns numai să ne facă să iubim frumoasa noţiune a finitului, care-i singura înţeleaptă. Ce grec a spus-o?".

Volumul conţine mituri şi fabule, scrise într-un admirabil stil, pentru „întreitul şi unicul scop al vieţii: la Raison, la Beauté et la Mort".

*

Şcoala romană a avut meritul de a fi continuat printre tineri, cam slab ce-i drept, tradiţia antică atît de iubită de marii lor predecesori. Au avut merit, căci, dacă idealul antic e strîmt şi neomenos, fraţii Panateneelor vor fi în veci popoarele latine izvorul oricărei frumuseţi. Deja se pare că negura care a învăluit timp de zece ani literatura franceză începe a se împrăştia la căldura soarelui de Sud. „Perioada scandinavă a literaturii se apropie de sfîrşit — zice un scriitor care a luptat odată sub steagul simbolist. Atenţia se depărtează din ce în ce de Nord, alegoriile întunecoase, complicate, teoriile încep să se rărească; mulţi se reîntorc la idealul odată uitat şi voiesc în operele lor: ordinea, simplicitatea şi lumina".

Măreţele concepţii ale Nordului însă nu le-am înţeles, am văzut în ele numai forma obscură şi barbară a unor teorii complicate, nu viaţa imensă, simpatia pentru durerea omenească, nu revolta individului contra naturii şi societăţii. Frumuseţea rece creată în ordine, simplicitate şi lumină nu-i însă de ajuns. „Ne trebuie un suflet", cum zice bătrînul Akim din *Puterea întunericului*.

C. G.

LUMEA NOUĂ (BUCUREŞTI), SUPLIMENT LITERAR, ANUL I, NR. 32 DIN 5 DECEMBRIE 1894.

* [„Copilăria ta a respirat / aerul latin care hrăneşte gîndirea limpede / şi-i uşurează mersul ritmat spre lumină".]

LECONTE DE LISLE ȘI POEZIA CONTEMPORANĂ[54]

I

Romantismul a avut o mare influență asupra întregii literaturi a secolului ; școalele parnasiană[55] și realistă, cu toate că au fost o reacție și s-au născut sub influența altor idei, totuși proced din el și cîteva din caracterele lui se pot ușor găsi fie în romanele lui Flaubert și Zola, fie în poezia lui Leconte de Lisle. Mai mult încă, forma idealistă a literaturii actuale nu-i decît o întoarcere la romantism și misticismul ei pare a fi o continuare, pe deasupra pozitivismului, a renașterii spiritualiste de la începutul veacului, care și-a avut expresia în poeziile lui Chateaubriand și Lamartine. Dar, după cum realismul a fost o dezvoltare și o urmare necesară a romantismului, tot asemenea literatura actuală păstrează chiar în reacție oarecare semne ale realismului care a precedat-o.

Pe la mijlocul veacului, atunci cînd mișcarea realistă începuse să se manifeste, romantismul era în agonie. Victor Hugo exilat, Vigny departe de mulțime se retrăgea în „la tour d'ivoire“ *, Musset și Lamartine erau aproape uitați, mai mult încă : ideile noi care pregăteau literatura de analiză influențară chiar ultimele lor produceri ! **

Cauzele sociale și intelectuale care au transformat arta romantică și care au produs realismul în roman au determinat și noua evoluție poetică. Cu toate că aparența, întrucîtva adevărată, ar face din Leconte de Lisle un urmaș al lui Victor Hugo și din poezia parnasiană o continuare directă a romantismului, totuși analogia între naturalism și estetica Parnasului există și e ușor de arătat. Ca și în roman, în poezie, triumful științei, metodei de analiză, a pozitivismului, se vede în căutarea minuțioasă a formei, a detaliului, în obiectivarea completă, în subordonarea poetului naturii și înlocuirea inspirației personale prin descripția exactă a realității. Metoda criticii istorice și religioase, marca ultimei jumătăți a secolului, se manifestă în poeziile lui Leconte de Lisle prin toate mitologiile antice pe care le-a reînviat în forma lor exactă și adevărată și pe care le-a iubit și cîntat nu prin simplă curiozitate, ci ca lucruri care au fost odată adevărate și care au exprimat idealul de credință al unor vremi trecute ; și, în fine, lărgirea imensă a lumii fenomenelor și în același timp constatarea limitei peste care inteligența omenească în veci nu va putea pătrunde își are marca sentimentală în poezie ca și în toate producțiile literaturii contemporane. Taine, Flaubert, Dumas, Leconte de Lisle, care au manifestat cei dintîi și în direcții deosebite aceste influențe, au numeroase puncte de asemănare.

Théophile Gautier și Sainte-Beuve sînt artiști care, stînd la confluența celor două curente de idei și participînd din amîndouă, formează lanțul de mîini între romantism și realism și ca critici ei au avut o mare influență în dezvoltarea literaturii realiste. În Gautier se vede în germen originea întregii renașteri poetice într-atîta cît ea a fost o reacție estetică în contra romantismului.

Unul din caracterele literaturii contemporane, și cu deosebire ale poeziei, e perfecția formei. E drept că Victor Hugo a fost „le plus grand manieur de mots et d'images qui est paru depuis Ronsard“ *, cu toate acestea și la el, dar cu deosebire la Lamartine, Musset etc., forma e adeseori slabă. Prin principiul lor „La Liberté dans l'art“, romanticii înțeleseră de multe ori „La liberté de mal écrire“ **. Gautier apără importanța formei, care în poezie e capitală : „La poésie est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contre-

* [turnul de fildeș.]

** Influențe care se pot vedea în Hugo, Sand, Gautier, Sainte Beuve etc.

* [„Cel mai mare mînuitor de cuvinte și imagini care a apărut de la Ronsard încoace“.]

** [„Libertatea în artă“ și „Libertatea de a scrie prost“.]

point, son travail harmonique" *. Ceea ce face, după el, frumusețea și durata unei opere de artă nu-s nici sentimentele, nici ideile ce poetul exprimă, ci tocmai forma cu care le îmbracă, metaforele, comparațiile, cuvintele care servesc la exprimarea acelor sentimente și idei.

Gautier a precedat nu numai teoriile, dar și forma literaturii contemporane, el cel dintîi s-a încercat să dea prin mijloacele tehnice ale unei arte senzații care aparțin unei arte deosebite. Toate artele astăzi se amestecă, vor să treacă peste limitele lor; muzica cu Berlioz lua forma descriptivă, pictura cu prerafaeliți, cu Rose-Croix vrea să devină un mijloc de a demonstra idei religioase sau filozofice, dar cu deosebire în stilul artiștilor moderni se vede bine această tendință, ei vor să dea prin cuvinte conturul, relieful, culoarea obiectelor descrise. Gautier a fost preocupat de stilul plastic, a căutat „des épithètes moulées sur nature" ** și s-a silit să dea în poeziile lui senzații picturale sau sculpturale și în unele părți parcă ar fi voit să combine culori și nuanțe, în loc să exprime idei; el însuși spunea că are meritul de a fi un om „pour qui le monde visibile existe" ***. În Gautier dar se vede începutul formei savante, perfecte, căutarea epitetului, iubirea cuvîntului pentru el însuși, în afară de ideea ce o exprimă; în el își are [au] originea și proza artist[ică] a lui Flaubert și Goncourt și poezia impecabilă a lui Leconte de Lisle și parnasienilor.

În fine, tot în Gautier se găsește, în stare de început, una din ideile principale ale esteticii moderne și care face deosebirea ei fundamentală cu romantismul: impersonalitatea în artă. Obiectivismul artistului în fața naturii, care caracterizează toată literatura realistă, e datorit unor cauze care numai mai tîrziu au devenit aparente; deci a se ridica contra subiectivismului, a zice, ca Pascal, „Le moi est haïssable" **** atunci cînd literatura era plină de confesiunile personale ale marilor romantici e curioasa pricepere a formei artistice viitoare,

* [„Poezia este o artă care se învață, care are metodele ei, formulele ei, tainele ei, contrapunctul ei, lucrătura ei armonioasă".]
** [„epitete modelate după natură".]
*** [„pentru care lumea vizibilă există".]
**** [„Eul este demn de ură".]

căci mai pe urmă Flaubert și Leconte de Lisle vor face din impersonalitate una din dogmele esteticii lor.

Și cultul formei, și impersonalitatea în artă, și descripția exactă sînt teze care se țin și care provin toate din formula generală a esteticii realiste: imitația naturii. Această formulă are o însemnătate analoagă pozitivismului în filozofie și poate nu-i decît efectul lui. Cînd Taine, în *Philosophes clasiques,* dărîmă eclectismul, metoda de observare internă și arată neeficacitatea argumentelor trase din numai conștiința în cunoașterea universului și cînd îi substituie „les petits faits significatifs" *, observarea exactă și precisă a fenomenelor, fără de care nici o cunoștință sigură nu se poate stabili, se poate zice că romantismul s-a sfîrșit și că modului antropocentric, idealist, individual, care echivalează în artă eclectismul filozofic, va urma contrariul lui: realismul, adică imitația naturii, iubirea formei exacte, impersonalitatea și adevărul descripțiilor și în general predomnirea analizei și faptelor asupra sentimentului și inspirației personale.

Această schimbare profundă în literatură, datorită evenimentelor sociale și intelectuale, destul de aparente pe la 1850, se vede în toate producțiile artistice contemporane. Semnele care prevesteau caracterul artei viitoare și care în Gautier erau în stare de germen în Leconte de Lisle și discipolii lui vor ajunge la apogeu, și, studiindu-l, voi arăta armele romantice care persistă încă în el, cum și opera lui proprie, care, la rîndul ei, determină o nouă evoluție poetică.

II

Leconte de Lisle, unul din cei mai mari artiști contemporani, îmi pare punctul central de echilibru, în jurul căruia se învîrtesc toate curentele poetice ale secolului. Pe de o parte, în el se sfîrșesc și își ajung culmea unele din caracterele romantismului; pe de altă parte, individualitatea lui puternică creează monumentul poetic din mijlocul veacului din care ia naștere: școala

* [„micile fapte semnificative".]

parnasiană și prin ea toată poezia formalistă ; iar prin Verlaine, Mallarmé etc. o mare parte din mișcarea simbolistă.

Originile lui romantice sînt Vigny și Hugo ; ca și ei, Leconte de Lisle s-a delectat în mitologiile și cosmogoniile vremurilor trecute, ca și ei, poate chiar mai mult, el a avut acea putere de invocație, acel dar de a însufleți, de a da aparență vieții civilizațiilor dispărute. Dar cu deosebire ceea ce Leconte a împrumutat lui [de la] Hugo e limba poetică pe care a dus-o la absolută perfecție.

Dacă Hugo a avut meritul neîntrecut de a fi reînviat limba care ajunsese atît de slabă, de abstractă în operele ultimilor clasici, de a fi încercat și izbutit o mulțime de reforme tehnice și de ar fi fost cel mai mare artist al cuvîntului, totuși forma lui e pe alocurea slabă. Am arătat cum Gautier cel dintîi s-a ridicat împotriva acestei inferiorități artistice a romanticilor. Leconte de Lisle face din teoria artei pentru artă unul din punctele principale ale esteticii lui ; după el, caracteristica poetului nu-i tocmai puterea de a simți, ci de a exprima în forma artistică ceea ce simte. „Les deux termes d'irréprochable artiste et de grand poéte sont nécessairement identiques“ *. Pasiunea, intensitatea sentimentelor, ideile exprimate într-o operă de artă sînt artistice numai în anume condiții și care sînt îndeplinite atunci cînd „cuvintele, întîlnirile de silabe care sugerează imagini sau idei sînt atît de strîns legate de aceste imagini sau idei încît să pară ca forma lor perceptibilă“ **. Formalismul ca și tezismul în artă sînt două teorii contrarii și amîndouă false, căci ambele fac deosebirea, care nu-i posibilă în opera de artă, între formă și fond. Nu voi discuta chestiunea controversată a formei în artă ; căci, dacă în pictură, sculptură etc. importanța ei pare a fi capitală, în poezie și, cu deosebire, în proză domeniul ei e cu mult mai restrîns. În orice caz, dacă Leconte de Lisle a căutat cuvintele frumoase prin ele însești, epitetele pitorești, plastice, și a iubit mai presus de toate forma perfectă, totuși imaginația lui era prea bogată, sentimentele și ideile pe care le-a exprimat au fost prea multiple ca

* [„Cei doi termeni, de artist ireproșabil și de mare poet, sînt în mod necesar identici“.]

** Bourget.

teoria artei pentru artă să fi putut degenera în artă pentru formă *. Și, dacă teoria poate să fie falsă, aplicată de el a produs acele versuri care au tăria și veșnicia bronzului.

„Exegi monumentum aere perennius“, ar fi putut zice el după poetul antic **. Cînd strofele care înviază cosmogonia popoarelor primitive își dezvoltă versurile sonore și impecabile cu acea cadență măreață, parcă însăși natura rostește puterea și grozăvia legilor ei eterne ; și, dacă vreodată un poet și-a săpat idealul în marmură mai curată și și-a îmbrăcat cugetarea într-o formă scrisă „sub specie aeternitatis“, acela, desigur, e Leconte de Lisle.

Dorința unei forme perfecte, cultul unei frumuseți ideale care planează peste toate micimile omenești și a cărei expresie o găsește în Venus de Milo :

Du bonheur impassible, ô symbole adorable,
Calme comme la mer en sa sérénité
Nul sanglot n'a brisé ton coeur inaltérable,
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté ***.

au făcut pe mulți să-l considere ca șeful poeților impasibili. Voi arăta mai departe ceea ce Leconte înțelege prin impasibilitate, nici unul însă din artiștii contemporani nu-i mai emoțional ca el. Suferințele sufletului modern, care, ajuns la limitele științei, se întreabă cu groază asupra necunoscutului care îl învăluie, „l'angoisse métaphysique“ ****, și amărăciunea care e în ultimele concluzii ale științei Leconte de Lisle le-a exprimat. El care a cîntat „la Māya éternelle“ *****, care învăluie tot

* Fac această deosebire deoarece prin artă pentru artă înțeleg teoria după care arta își are sfîrșitul în ea însăși, astfel cum a fost formulată de Kant, Schiller și reluată de Spencer și evoluționiști ; acest mod de a înțelege arta e contradictoriu tezismului, căruia arta pentru formă îi e numai contrarie.

** [„Mi-am înălțat un monument mai trainic decît bronzul“ — Horațiu.]

*** [A fericirii nepăsătoare, o, simbol adorabil, / Liniștit ca marea în seninătatea ei, / Nici un suspin n-a frînt inima ta nepăsătoare / Niciodată plînsetele omenești nu ți-au întunecat frumusețea.]

**** [„neliniștea metafizică“.]

***** [„iluzia eternă“.]

universul cu aparențele ei deșarte, a dat forma emoțională celui mai formidabil sistem metafizic. Dacă își caută subiectele în legendele și mitologiile antice, ca și Vigny, Leconte nu a luat din ele decît temele care puteau să îmbrace sentimente cu totul actuale. Desigur, durerea pe care o exprimă nu-i individuală, accentele personale sînt rare în opera lui, nu că nu i-ar fi fost posibil, dar credea că „l'usage profesionnel des larmes“ *, e o înjosire și o exploatare nedemnă de maiestatea artei.

Într-o prefață celebră, el invită pe poeți să lase tema personală și să revină la expresia sentimentelor generale, la izvoarele veșnic curate ale tradițiilor primitive. Această teorie estetică, care e o reacție în contra literaturii personale, nu înseamnă impasibilitate. Ceea ce Leconte a proclamat e teoria comună întregii literaturi realiste : impersonalitatea în artă. Prin impersonalitate nu se înțelege ca artistul să nu pună nimic din el în opera lui, căci aceasta ar fi imposibil. Omul e măsura tuturor lucrurilor, zicea Protagoras. Avem inteligența astfel alcătuită și simțurile ne dau o cunoștință atît de relativă de lumea exterioară încît adevărul științific, care-i cel mai obiectiv, e totuși subiectiv, și ca atare nu-i decît al realității pe care o explică. Dar în opera de artă, unde artistul creează cu inima lui, unde sînt sentimente, iar nu idei, poate oare fi vorba de o operă artistică obiectivă care să nu fie exprimarea personalității autorului ? Prin impersonalitate se înțelege puterea de a ieși din sine însuși, darul de a înțelege, de a simpatiza cu alte suflete, de a da o formă exactă, reală naturii și civilizațiilor pe care poetul le descrie, și aceasta în opoziție cu literatura romantică, care nu-i decît expresia prea mult mărită a unui eu pe care poetul l-a plimbat prin toate latitudinile și în care a rezumat întreaga natură.

Această caracteristică importantă a literaturii contemporane **, pe care Gautier a presimțit-o, Flaubert a

* [„folosirea profesională a lacrimilor“.]

** Și arta clasică e impersonală, nu-i nimic particular, personal în tragediile lui Corneille sau Racine, dar impersonalitatea aceasta e cu totul omenească. Între peisajele lui Poussin sau marinele lui Claude Lorrain, unde natura nu există decît servind de cadru unei acțiuni omenești, și între tablourile lui Pissaro sau Monet diferența e enormă.

exprimat-o foarte bine : „L'auteur de son oeuvre doit être comme Dieu dans la nature, présent partout et visible nulle part“ *. Obiectivismul artei moderne își are origina în ideile care au determinat mișcarea realistă, în triumful științei. Cînd Galilei, Copernic, Kepler au spart bolta cerului, cînd au zvîrlit pămîntul și toate planetele în spațiu, o mare schimbare s-a făcut în sensibilitatea omenească ; astăzi, cînd știința a redus omul la același nivel cu celelalte animale, cînd a arătat măreția și eternitatea legilor naturii, profunda ei indiferență pentru bine sau rău și lipsa unei cauze sau unui scop în curgerea veșnică a fenomenelor, o revoluție de același fel, dacă nu mai mare, a mișcat sufletul modern. Expresia emoțională se manifestă în pesimismul întregii literaturi, expresia ei artistică în supunerea absolută naturii.

Cultul formei, acea soliditate, putere a versurilor Leconte de Lisle le-a căpătat prin marea lui admirație de arta greacă. El, care și-a plimbat imaginația prin toate concepțiile religioase ale omenirii, nu și-a găsit stabilitatea decît în civilizația antică care și-a concretizat idealul în metopele Partenonului. Frumusețea antică, care „seule survit immuable, eternelle“ **, i-a inspirat acea armonie, acea perfecție ce o are forma lui.

Leconte de Lisle e cel dintîi poet care a înțeles și a exprimat adevăratul caracter al antichității ; clasicismul, deși inspirat de idealul antic, l-a înțeles însă în mod strîmt, convențional ; dintre romantici, Chénier, acel bizantin delicat, e singurul care-și asimilează bine arta antică. Leconte de Lisle a simțit tot farmecul, toată frumusețea care e în pămîntul sacru al Atticei, și imaginația lui a îmbrăcat în forme nepieritoare toate miturile acestui popor unic în istorie.

Hellas, mère sacrée.
Oh, que ne suis-je né dans le saint Archipel ***.

S-a identificat atît de bine cu spiritul grec că unele „din poemele lui fac efectul de a fi traduse din originale

* [„În opera sa autorul trebuie să fie ca Dumnezeu pentru natură, prezent pretutindeni și nicăieri vizibil“.]

** [„ea singură supraviețuiește imuabilă, nemuritoare“.]

*** [Helada, mamă sacră. / Ah, de ce nu m-am născut în sfîntul Arhipelag.]

grecești necunoscute sau care s-au pierdut“ ; e atît de ortodox încît înlocuiește terminologia latină cu cea greacă și nu tolerează cuvintele vechi decît cu ortografia lor originală. Brunetière, într-un articol publicat în *Contemporary Review,* face din elenismul lui Leconte de Lisle unul din caracterele poeziei noi în opoziție cu romantismul, și în special cu Hugo : „În nici o parte din «Légende des Siècles» nu se văd bucăți înaripate de mitologia, tradiția sau istoria greacă“. Dacă părerea e prea absolută, totuși însă e drept că numai artiștii contemporani au înțeles și iubit în adevăr arta greacă ; romanticii, înfundați prea mult în evul mediu, prea idealiști, n-au putut să priceapă îndeajuns forma clară, armonioasă, nițel materialistă, a artei vechi.

Geniul echilibrat al Greciei, deși atît de iubit de Leconte, nu s-a absorbit însă cu totul ; și printr-un contrast curios el reînviază în multe din poemele lui tocmai civilizația cea mai opusă elenismului. Poate că origina lui l-a pregătit să înțeleagă și să exprime atît de bine acea măreție sălbatică a naturii tropicale, pădurile ei imense, vegetațiile ei curioase.

Le grand fleuve, à travers les bois aux mille plantes,
Vers le lac infini roulait ses ondes lentes,
Majestueux, pareil au bleu lotus du ciel *.

Leconte de Lisle a iubit acea civilizație imensă pe care rîul sacru a oglindit-o în valurile lui, acel popor al cărui formidabil sistem filozofic concepe universul cu succesiune infinită de aparențe, al căror termen fatal e neantul absolut și identificîndu-se acelei naturi bogate, veșnic în fierbere, a dat expresia cea mai sensibilă panteismului primitiv :

Telle, la vie immense, auguste, palpitait,
Rêvait, étincelait, soupirait et chantait,
Tels, les germes éclos et les formes a naître.
Brisaient et soulevaient le sein large de l'Etre **.

* [Marele fluviu, străbătînd pădurile cu mii de plante, / Spre lacul nemărginit își rostogolea undele-i molcome, / Maiestos, ca un albastru lotus al cerului.]

** [Astfel, imensa viață, măreață, palpita, / Visa, strălucea, suspina și cînta, / Astfel, germenii înmuguriți și formele născînde / Dezveleau și înălțau sînul larg al Ființei.]

Influența ideilor care caracterizează începutul acestei jumătăți de secol se vede în poezia lui Leconte de Lisle ; exactitudinea detaliilor, culoarea locală, admirabila pătrundere a vieții popoarelor primitive fac poemele lui demne de „secolul istoriei“. Această preziziune în exotismul lui, deși nu e decît o continuare a unui caracter romantic, e marea deosebire dintre opera lui artistică și acea a predecesorilor săi. Victor Hugo, în *Légende des Siècles,* face istoria morală a omenirii și evocă civilizațiile trecute dîndu-le sentimentele și ideile lui, nu căutînd să le înțeleagă astfel cum ele au fost. Leconte de Lisle n-a văzut în evoluția istorică a omenirii decît niște spectacole, pe care însă le-a reprodus cu o știință enormă, și civilizațiilor, moravurilor, acțiunilor pe care le-a evocat el a încercat să le dea forma lor adevărată, obiectivă, nepunînd nimic din el însuși. Această influență a criticii istorice e vizibilă cu deosebire în felul cum el a înțeles cosmogoniile popoarelor vechi. „Știința istorică a ajuns să înțeleagă că orice concepție de viață a fost odată adevărată, că omul are «une catégorie de l'idéal» *, care a fost satisfăcută printr-o serie de visuri asupra originii și sfîrșitului lumii în armonie cu progresul civilizațiilor“. Leconte a simțit și a exprimat aceste mituri astfel cum le credeau sufletele barbare sau mai culte ale popoarelor, care în timpurile vechi au căutat să dea o explicație naturii ce-i înconjura, și în poeziile lui trăiesc și greci cu visul lor de frumusețe, și germani cu teogoniile lor barbare, și India cu speculația ei fantastică.

Raporturile științei cu arta au preocupat de bună vreme pe Leconte. „Arta și știința — zicea el —, mult timp separate, trebuie să se unească, fără însă să se confunde. Una a fost revelația primitivă a idealului conținut în natura exterioară, cealaltă a fost cunoștința lui rațională și expunerea lui clară ; dar arta a pierdut acea spontaneitate primitivă și știința trebuie să-i aducă aminte sensul tradițiilor uitate, pe care însă ea să le reînvieze în forme care îi sînt proprii“. În „Poèmes antiques“, primul lui volum, el evocă viața tragică și măreață a Hypathiei, care a suferit martiriul științei și a murit pentru zei păgîni ; căci în ea Leconte vedea unit

* [„o categorie a idealului“.]

„le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite“ *, vedea simbolul unirii științei cu poezia. În felul cum Leconte a înțeles rezultatele științei, vedem deosebirea fundamentală între artist și savant; căci pentru el istoria sînt caracterele, pasiunile care au produs evenimentele, sînt oamenii înseși în acțiune, văzuți și evocați cu diferențele lor individuale; iar nu ca pentru savant o simplă succesiune de formule, de legi care explică evenimentele fără însă să le reprezinte.

În reprezentarea sensibilă a fenomenelor constă arta, știința le reduce la cîteva legi generale exprimate în termeni abstracți. S-a zis că știința distruge poezia: explicînd toate fenomenele, reducînd natura la legi banale, ea alungă misterul fără de care poezia nu poate exista. „Dar dacă poezia ca [și] știința este o interpretație a lumii, interpretațiile științei nu ne dau niciodată sensul intim al lucrurilor pe care ni-l dă interpretarea poetică: căci ea se adresează unei facultăți limitate, nu omului întreg; iată de ce poezia nu va pieri niciodată“ **.

Ce expunere științifică a lucrurilor poate să înlocuiască acea senzație pe care ne-o dă poezia:

La grande Ourse, archipel de l'océan sans bords,
Scintillait bien avant qu'elle fût régardée,
Bien avant qu'il errât des pâtres en Chaldée
Et qui l'âme anxieuse eût habité les corps ***.

Și, chiar dacă știința cu explicațiile ei alungă misterul din natură, oare concluziile ei nu sînt veșnic misterioase?

La marginile universului pe care știința îl pricepe, se întinde fără margini veșnicul necunoscut, pe lîngă el toată cunoștința omenească nu e decît o lumină tremurîndă în mijlocul întunericului infinit; și acest necunoscut care ne învăluie, acest mister metafizic nu-i oare mult mai poetic și mai emoționant decît miturile clare, sigure ale religiilor antropomorfice. Acolo unde ome-

* [„inspirația lui Platon și trupul Afroditei“.]
** M. Arnold, în Guyau, *Problèmes de l'esthétique*.
*** [Ursa Mare, arhipelag al oceanului fără margini, / Strălucea cu mult înainte ca să fi fost văzută, / Cu mult înainte ca să fi rătăcit turmele în Caldeea / Și ca sufletul neliniștit să fi sălășluit în trupuri.]

nirea nu vedea decît acțiunea unui zeu în care fenomenele își aveau sfîrșitul, știința arată curgerea lor veșnică fără început în trecut, fără sfîrșit în viitor, și misterul care le învăluie originea și natura poate fi întotdeauna izvorul oricărei poezii. Dar în domeniul ei oare știința nu-i compatibilă cu expunerea poetică? Oare descoperirile astronomiei nu sînt mai mărețe decît cerul limitat și impenetrabil al cosmogoniilor trecute? Bolta cerului desfăcută într-o mulțime de lumi care se prelungesc în infinitul spațiului și al timpului, veșnica evoluție a acestor lumi, care, plecînd din haosul primitiv, ajung locul de dezvoltare al inteligenței conștiente și, în agonia lor tragică, servind de început unei noi evoluții, nu-i oare una din corupțiile cele mai frumoase pe care inteligența le-a găsit?

Această curgere veșnică, infinită a lumilor siderale, această palpitație imensă a energiei nu-i oare măreață?; dar superba idee a unei evoluții care, de la organismul cel mai inferior pînă la om, nu vede decît seria continuă a unor schimbări determinate de forțele naturii nu-i oare mai poetică, mai frumoasă decît creația mitică? Desigur, procedurile științei nu pot fi niciodată compatibile cu expunerea poetică, dar, însă, ceea ce pot fi, sînt rezultatele ei. „Știința ca să inspire arta trebuie să treacă din domeniul cugetării abstracte în acela al imaginației și al sentimentului“. În această unire reciprocă a artelor și a filozofiei, Guyau vede pentru omenirea viitoare forma unei noi religii și marii poeți, marii artiști vor fi imitatorii [inițiatorii] acestei religii fără dogme. „Les religions dogmatiques vont s'affaiblissant; plus elles deviennent insuffisantes à contenter notre besoin d'idéal, plus il est nécessaire que l'art les remplace en s'unissant à la philosophie, non pour lui emprunter des théorémes, mais pour en recevoir les inspirations du sentiment“ *.

Leconte de Lisle a încercat această unire a științei cu arta; afară de evocarea tablourilor vieții trecute care nu i-ar fi fost posibilă fără ajutorul ei, el i-a împrumutat

* Guyau, *L'art du point de vue sociologique* [„Religiile dogmatice slăbesc mereu; cu cît devin mai incapabile să satisfacă nevoia noastră de ideal, cu atît se impune ca arta să le înlocuiască unindu-se cu filozofia nu pentru a-i împrumuta teoreme, ci pentru a primi de la ea inspirații de sentimente“.]

cu deosebire modul ei obiectiv de a privi evoluția omenirii, a vieții. Arătîndu-l ca produs al unei planete pierdute, cu sistemul din care face parte, într-o imensă nebuloasă, care făcea din om centrul universului, l-a făcut să vadă eternitatea și puterea forțelor naturii pe lîngă care acțiunile lui sînt nimic și i-a redus mîndria arătîndu-i în succesiunea evolutivă a formelor manifestarea aceleiași energii care de la cele mai obscure ale ei începuturi se continuă gradat pînă la inteligența conștientă. Această idee a unității speciilor în natură a schimbat cu totul modul de a privi celelalte forme ale vieții. Animalele nu mai sînt ca în timpul lui Descartes niște automate, în conștiința lor obscură vedem mișcîndu-se germenii acelorași idei și sentimente care fac suferințele sufletului omenesc. Leconte de Lisle a dat acestei idei abstracte forma cea mai sensibilă, a priceput crîmpeiele de dorințe care frămîntă creierul lor și, evocîndu-le cu măiestrie neîntrecută, a executat acele tablouri puternice unde viața imensă circulă cu toată puterea și măreția ei.

C. G.

LUMEA NOUĂ *(BUCUREȘTI), SUPLIMENT LITERAR, ANUL I, NR. 61 ȘI 82 DIN 15 ȘI 30 IANUARIE 1895.*

TEATRUL NAȚIONAL[56]

Există o ramură literară în țara noastră care *relativ* a fost ferită de invazia scriitorilor lipsiți de talent — aceasta e teatrul — zicem *relativ* pentru că ferit de tot n-a fost.

Cauzele principale ale acestui noroc excepțional al literaturii noastre dramatice sînt mai ales două. Prima cauză e că pentru înjghebarea unei piese teatrale se cere un anumit meșteșug, o tehnică anumită, care e foarte grea. A doua cauză e că în această ramură specială literară, judecata publicului urmează imediat manifestării literare.

Un tînăr ce fabrică versuri și le tipărește poate să fie convins ani întregi că publicul cititor le gustă și numai doar criticii din invidie îl persecută. În teatru însă, aceste iluzii sînt imposibile — chiar de la prima reprezentație, publicul, într-un mod foarte energic, își arată opinia și, oricît ar fi de incult și de lipsit de discernămînt artistic, publicul nostru totuși știe să judece lucrările absolut stupide.

Astfel, teatrul — pentru producțiile teatrale — înfățișează ceea ce se numește o justiție exemplară — unde după delictul comis urmează imediat pedeapsa cuvenită.

Lipsit de luminile junilor noștri scriitori, teatrul a fost neapărat redus la traduceri din limbile străine.

Acesta a fost un mare noroc pentru teatrul nostru și, dacă ar fi știut să se folosească de el, ar fi putut aduce un însemnat serviciu culturii noastre naționale, dînd o

adevărată literatură străină, în locul unui surogat național.

Rolul teatrului în dezvoltarea gustului și priceperii literare a fost totdeauna mare; cauza e că teatrul înfățișează *literatura în acțiune*, dacă putem să ne exprimăm așa, și astfel o face să fie gustată și de publicul cel mai incult, să fie percepută și pricepută și de inteligențe leneșe și inerte.

Rolul teatrului deci, în dezvoltarea culturală a țării noastre, ar fi putut să fie foarte însemnat dacă în fruntea ăstei instituții ar fi fost puși oameni cu o serioasă cultură literară și cu o pricepere adîncă artistică. Din nefericire însă, guvernele noastre, care din nenorocire dispun de soarta Teatrului Național în schimbul unui subsidiu neînsemnat, au pus în capul teatrului mai totdeauna niște oameni a căror *vază* și *greutate* n-au absolut nimic a face cu vederea limpede în chestiile artistice. Guvernele au pus mai totdeauna în capul teatrului sau *literați oficiali*, un fel de alegători ai colegiului întîi în literatură, sau, ca în comisiile interimare, au pus în capul teatrului dintre cetățenii mai greu împinși.

Rezultatul, se înțelege, a fost deplorabil.

Membrii în comisia interimară a teatrului — poreclită „Direcția teatrului“ —, ca să se răzbune de lipsa pieselor stupide naționale, au început să joace piese neghioabe străine. Astfel au început traducerea și jucarea tuturor melodramelor fade, pentru mărirea confuziei amestecate cu dramele geniale ale unui Shakespeare, și traducerea și jucarea tuturor comedioarelor și feeriilor nesărate și necuviincioase amestecate cu genialele comedii ale lui Molière.

Traducerea pieselor, chiar a celor mai bune, e iarăși încredințată unor oameni care n-au competența și talentul necesar, foarte des actorilor, care după opinia comisiei interimare teatrale trebuie să știe să traducă dacă știu să joace iar actorii trădează astfel de două ori pe maeștrii străini, și prin joc, și prin traducere. Rezultatul la care am ajuns sper că e vădit și pentru cei mai puțin înzestrați cu vederea și priceperea clară în chestiile culturale. Teatrul Național e absolut compromis, actorii mai de talent descurajați și, ceea ce e mult mai important, gustul și priceperea literară a publicului spectator e falsificată la culme.

În privința teatrului și actorilor, sper că nu se mai îndoiește nimeni că aserția noastră e adevărată; iar în cît privește publicul spectator rog să se gîndească și cititorii noștri la acele piese care sînt aplaudate de publicul nostru. Rog pe cititorii mei să se gîndească la faptul arhimonstruos că tot același public care plînge și aplaudă melodramele lui d'Ennery a făcut să cadă admirabila dramă a lui Caragiale *Năpusta*, unica pe care o avem în repertoriul român și care ar fi făcut cinste oricărei literaturi străine.

Ni se va obiecta poate că grosul publicului nicăieri nu se deosebește prin priceperea literară. Așa e, decît noi nu vorbim de grosul publicului, ci de elita lui, care dă tonul și care, educată printr-un repertoriu bine și inteligent ales, ar fi putut să judece și să deosebească o operă de valoare artistică.

Ce confuzie a produs teatrul nostru în spiritele spectatorilor cea mai bună dovadă sînt reporterii teatrali ai gazetelor noastre. Și aici rog pe cititorii mei să nu zîmbească ironic. Știu că recenzenții teatrali ai gazetelor noastre n-au descoperit America și dacă rămînea în grija lor inventarea prafului de pușcă tot neinventat rămînea, decît nu mai puțin adevărat e că tot ei *relativ* în țara noastră și în mijlocul publicului nostru spectator sînt aceia care pricep ceva mai bine operele teatrale, și tot de ei, încîtva, atîrnă succesul sau căderea unei piese. Și afară de aceasta însăși priceperea sau nu a recenzenților teatrali atîrnă mult de teatru.

După atîția ani de existență, Teatrul Național, prin alegerea inteligentă a unor opere artistice, ar fi putut să formeze și recenzenți pricepuți. Rog însă pe cititorii noștri să citească dările de seamă teatrale în gazetele noastre ca să fie pe deplin edificați. În privința aceasta am să aduc două pilde foarte caracteristice.

Recenzenții noștri teatrali, cu toată confuzia care tindea s-o producă în capetele lor Direcția teatrală prin alegerea pieselor, au ajuns, fie prin citire, fie prin propria inteligență, să priceapă meșteșugul foarte puțin înalt al întocmirii melodramelor lăcrimoase. Au priceput ei și lucrurile care consistă în grămădirea situațiilor înfricoșătoare și a clișeurilor jalnice, ca „O maica mea! amuleta maicei mele!“ etc. Dar, ajunși la priceperea

asta, ei însă n-au înțeles că inferioritatea melodramelor nu constă în faptul că întrebuințează aceste situații și fraze, ci în faptul că întreaga valoare a piesei e așezată *numai* pe aceste fraze și situații și *că melodramele nu sînt opere de artă*; în schimb însă, operele geniale artistice pot să aibă situații asemănătoare cu ale melodramelor și aparent neverosimile și, desigur, vor avea aceleași fraze jalnice. Această nepricepere a dat naștere următorului *qui-pro-quo*.

Mi-aduc aminte cum, acuma trei sau patru ani, s-a dat la Teatrul Național o frumoasă dramă a mult talentatului scriitor spaniol José Echegaray, *Sfînt sau nebun* *. Ideea piesei e pe cît de nobilă, pe atît de adîncă. E vorba acolo de lupta între simțămîntul social al datoriei intrat în cele mai ascunse profunzimi ale sufletului eroului piesei cu mediul său, care sinceramente nu poate să priceapă atîtea scrupule și atîta delicatețe sufletească. Din lupta asta, eroul este învins și e închis la casa de nebuni. Această idee profundă e redată într-o formă artistică adevărată și admirabilă. Sînt scene de un tragism imens, care îți rup inima de durere. Această dramă însă — o adevărată lucrare de artă — are nenorocirea că prin intrigă și expresii seamănă cu o melodramă oarecare. În timpul reprezentării, unii din public au rîs, iar a doua zi am citit în toate gazetele dările de seamă pline de ironie mușcătoare asupra „acestei melodrame nouă, cu : «O maica mea, amuleta maicei mele !»“ etc...

Aceeași soartă a avut în București altă dramă frumoasă a lui Echegaray, *Marele Galeoto*.

Dar iată acum o pildă mai nouă.

În stagiunea asta chiar s-a dat la Teatrul Național o comedie, tradusă din nemțește, *Se zice*. Comedia e lipsită de orice talent și spirit, care mai răscumpără încîtva lipsa de talent în unele comedii franceze. Comedia e scrisă pe teza că nu trebuie să ne încredem în gura lumii — și neamțul, de altmintrelea foarte conștiincios, dovedește asta și încă altceva : că omul fără talent ar face bine să nu se apuce de scris comedii. A critica piesa ca o mediocră lucrare de artă ar fi greșit pentru că nu e lucrare de artă deloc și ca atare nu e supusă criticii. Această piesă, după cum se știe, a avut un foarte mare succes, s-a dat de mai multe ori și sîntem amenințați că se va da și anul viitor, spre mai marea dezolare a acelora care pricep ce va să zică o lucrare de artă.

Tot în stagiunea aceasta s-a dat altă piesă, tot tradusă din nemțește, o dramă a lui Sudermann, *Sfîrșitul Sodomei*. Această dramă e o admirabilă lucrare de artă și de mare interes social. Cu culori pe cît de vii pe atît de adevărate e zugrăvită Sodoma modernă, putrezită prin corupție, prin bogăție, prin alergarea după bani, și în această Sodomă moare ceas de ceas un artist, moare ca artist, moare fizicește și moralicește. Executarea artistică a acestei piese, afară de oarecare mici greșeli, e admirabilă. Sînt scene tremurînd de viață adevărată și de pasiune, sînt altele de un dramatism profund. Și această dramă e scrisă de unul din cei mai mari autori ai Germaniei moderne.

Cred că nu trebuie să vă mai spunem că piesa a fost primită cu răceală. Ea n-a fost pricepută nici de traducător, care a ciuntit unele scene, nici de Direcția teatrală, care a împărțit rolurile alandala, nici de public, care a făcut-o să cadă și — excepție făcînd pentru două gazete — de toate gazetele, care se minunau cînd vom scăpa oare de toate aceste melodrame cu : „O maica mea ! amuleta maicei mele !“ etc...

Cred că aceste pilde sînt destul de clare.

Știu că toți conducătorii teatrului nu sînt de vină pentru toată necultura publicului nostru, știu asemenea că dacă țara noastră ar fi mai cultă comisia interimară de la teatru ar fi fost imposibilă, dar sînt asemenea convins că dacă Teatrul nostru Național ar fi avut o conducere mai competentă priceperea operelor dramatice și a artei dramatice ar fi fost mai înaintată cel puțin în Capitală.

C. Dobrogeanu-Gherea

* [*O Locura, o Santidad (Nebunie sau sfințenie)*.]

LUMEA NOUĂ (*BUCUREȘTI*), *SUPLIMENT LITERAR*, ANUL I, NR. 87 DIN 6 FEBRUARIE 1895.

MATERIALISMUL ECONOMIC ȘI LITERATURA[57]

I

O descoperire, un adevăr teoretic trebuie să-și facă drum mai curînd sau mai tîrziu, trebuie să pătrundă în conștiința omenească, oricît s-ar burzului, s-ar împotrivi aceia ale căror interese sînt amenințate prin teoria nouă.

Această răspîndire și pătrundere se face în virtutea însăși a puterii intrinsece ce are *un adevăr*. O dovadă nouă foarte convingătoare e teoria materialismului economic. Primită de la început cu tăcere, indiferență sau cu un zîmbet disprețuitor, teoria aceasta începe să-și facă drum, începe să influențeze lucrările contemporane de istorie, filozofie, morală, critică literară.

Teoria materialismului economic constată un adevăr sociologic important : că structura economică a societății hotărăște în primul rînd toate celelalte manifestări sociale ale ei, cum e organizația politică, religiunea, credința, morala, producțiile artistice *.

Partea cea mai contestată și în adevăr cea mai contestabilă a acestei teorii e aceea care privește arta.

Se pare în adevăr curios ca felul de producere și distribuire a productelor economice în societate să hotărască felul manifestării artistice. Curios și straniu, cum sînt stranii toate teoriile mari ale veacului. Oare nu e stranie teoria transformării forțelor ? Oare nu e stranie

* Mai larg despre aceasta vezi broșura : *Concepția materialistă a istoriei* [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 3, București, Editura politică, 1977, p. 9—33.]

teoria transformismului, prin care se stabilește o înrudire între om cu animalele simple marine și chiar cu masele de protoplasmă din fundul oceanelor și care arată deci originea umilă și îndepărtată a omului în adîncul mărilor și oceanelor ? Și, ca toate teoriile mari, se impune și materialismul economic cu aceeași siguranță, deși nu cu același zgomot.

Pentru aceia care au pătruns teoria aceasta și se ocupă cu literatura, și mai ales cu critica literară contemporană, e foarte interesant de văzut cum criticii și lucrările lor mai însemnate, și chiar pînă și articolele de gazetă, mereu și mereu cad în mrejele materialismului economic, de multe ori, nu e vorbă, fără a ști că au a face cu o teorie, pe cît de adîncă și roditoare, pe atît și de eretică.

Zilele aceste, un ziar din capitală, și încă un ziar conservator, vorbind de seceta literară, de criza literară prin care trecem acuma, o pune în legătură, și încă într-o legătură cauzală, cu criza economică. Nu e vorba, felul cum o face scriitorul în chestie e cam naiv. Un cititor inteligent ar putea să întrebe : „Dar ce are a face supraproducția grînelor și concurența americană cu lipsa de vlagă, entuziasm și talent în literatura noastră ?" Această întrebare însă n-ar dovedi naivitatea teoriei materialismului economic, chiar dacă scriitorul în chestiune ar fi cunoscut această teorie, ci ar dovedi o greșită aplicare a unei teorii adevărate.

Legătura între criza economică și criza literară prin care trecem acuma ar trebui de stabilit cam astfel :

Aceleași cauze economico-sociale care în cele patru decenii din urmă au creat, dintr-o parte, o puternică clasă burgheză și ne-au introdus în rîndul popoarelor civilizate, iar pe de altă parte au făcut să se distrugă pădurile, să secătuiască pămîntul, să se ruineze gospodăriile țărănești și să ni se creeze o stare de criză economică persistentă, aceleași cauze ruinează talentele, distrug vlaga și entuziasmul din toate manifestările noastre intelectuale : științifice, morale, artistice.

Sau cu alte cuvinte : *Criza economică și criza literară prin care trecem au aceleași cauze economico-sociale, care au originea lor în trecerea României din starea de iobăgie în starea de burghezie.*

Această constatare e cît se poate de importantă și ea nu închide drumul cercetărilor ulterioare, ci tocmai deschide larg porțile pentru cercetări roditoare. Și teoria materialismului economic în general nu e o dogmă religioasă, ce ar închide drumul cercetărilor, ci mai curînd *un metod adevărat* pentru cercetările științifice.

Așa, spre pildă, în cazul nostru special, trebuie să arătăm că pricinile economico-sociale, și anume acelea de care vorbim, sînt acelea care în primul rînd produc criza literară. Mai departe trebuie să arătăm, și aceasta e și mai greu și mai important, *cum* anumiți factori economico-sociali se reflectează și se transformă în anumite producții literare sau, mai bine zis, în anumite curente literare.

Acest *cum* e partea grea și critică a oricărei teorii importante, el constituie și partea grea și critică a materialismului economic aplicat la studierea literaturii. Acest *cum* în primul rînd încurcă și pe protivnici, dar și pe adepții teoriilor despre care vorbim. Dar despre aceasta va fi vorba în articolul viitor.

II

Acela care vrea să studieze literatura din punctul de vedere al materialismului economic trebuie mai înainte de toate să știe să deosebească, printr-o analiză aprofundată, următoarele elemente diferite într-o creație literară.

Mai întîi e partea estetică în general, care face parte din domeniul psihologiei generale, pe urmă partea atît de importantă *personală*, specială fiecărui artist, și în sfîrșit partea socială, care mai ales e în legătură cauzală cu mediul economic al societății.

Această analiză e cît se poate de delicată și grea. După aceasta trebuie de arătat cum și în ce fel și în ce mod aceste elemente literare sînt influențate de mediul economic. Această lucrare e și mai grea decît cea dintîi, pentru aceasta se cer nu numai cunoștințe aprofundate istorice, economice și literare, nu numai o putere de analiză, dar negreșit și o intuiție artistică, fără de care cele mai multe cunoștințe nu vor fi de ajuns.

Din nenorocire, mulți chiar din adepții teoriei în chestiune nu-și dau deloc seamă de aceste greutăți și cred că au rezolvat în fond orice chestiune literară numai prin farmecul *materialismului economic*, pe care ei îl prefac într-o formulă moartă ; — pentru ei, materialismul economic e un fel de iarba fierului, prin care se poate deschide fără nici o muncă toate ușile tainice ale științelor sociale. Pentru ei, fiecare manifestare literară dintr-o anumită țară și epocă e așa pentru că structura economică e așa, și atîta tot — ce atîta bătaie de cap !

Procedeul acesta e tot așa de comod și de absurd cum ar fi dacă un biolog, în loc de a munci și a cerceta o viață întreagă schimbările anatomice, fiziologice, morfologice în scara ascendentă a organismelor, s-ar mulțumi să repete cuvintele : *transformism, selecțiune naturală, ereditate*.

Transformismul, darwinismul mai ales prin aceea sînt de o așa mare importanță pentru știință că-i deschid un cîmp imens pentru cercetare. E foarte importantă teoria transformistă, care arată că speciile superioare sau mai noi s-au dezvoltat din cele inferioare sau mai vechi ; e imens de importantă teoria lui Darwin, care arată legile ce prezidă la această transformare, cum e selecția naturală și ereditatea, dar aceste geniale teorii nu închid, ci deschid drumul cercetărilor ulterioare ; pe baza lor biologii au de lucrat de acuma-nainte pentru a arăta cum anume se fac schimbările anatomice, fiziologice, morfologice, care sînt legile speciale care prezidă la aceste schimbări ș.a.m.d. Și în această lucrare imensă, ce va dura generații, se vor afla alte generalizări și legi noi, de care nici nu visăm acuma.

Același lucru e și cu materialismul economic aplicat la istoria omenirii în general și la literatura ei în special.

E foarte important de știut că structura economică a societății hotărăște în primul rînd felul manifestărilor ei sufletești, cum e, spre pildă, literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un metod de cercetare ulterioară. În fiecare caz special trebuie de cercetat cum anume influențează și hotărăsc cauzele economice manifestările literare. Așa, spre pildă, avînd de cercetat literatura clasică germană de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui

prezent, trebuie, după cum am văzut, de deosebit partea pur estetică și personală artistică de partea socială a acestei literaturi, pentru că ele nu deopotrivă sînt influențate de mediul economic; cea dintîi mai puțin și indirect, cea din urmă hotărîtor și direct.

Și tot așa trebuie de studiat fiecare epocă literară, și tot așa trebuie de studiat evoluția literaturii în general. Și această din urmă, adică evoluția literaturii, trebuie studiată în legătură cu evoluția economică și de arătat cum evoluția economică condiționează evoluția literară.

Cum vedem, cîmpul de cercetare care ni se deschide e vast, e imens, și se înțelege că nu un om și nici o generație va săvîrși această lucrare. Dar, oricît de puțin ar putea să facă un singur cercetător, el trebuie să aibă înaintea vederilor lui problema în toată vastitatea ei.

Aceasta îi va fi un stimul puternic de muncă, aceasta îi va arăta drumul de urmat în cercetări, și numai așa va putea face ceva — bineînțeles dacă va avea aptitudinile necesare.

Această teorie atît de roditoare dacă e înțeleasă ca o metodă de cercetare, e stearpă dacă e luată drept dogmă, în acest din urmă caz ea adoarme spiritul de cercetare în loc de a-l stimula.

De aici urmează deci că adepții materialismului economic nu trebuie să-l înțeleagă ca o dogmă, căci protivnicii lui nu trebuie să acuze teoria pentru greșelile și neabilitatea adepților ei.

C. Dobrogeanu-Gherea

LUMEA NOUĂ ȘTIINȚIFICĂ ȘI LITERARĂ *(BUCUREȘTI)*, ANUL I, *SERIA A II-A, NR. 1 ȘI 2 DIN 12 ȘI 19 IUNIE 1895.*

CRITICI VOLINTIRI [58]

Nici într-o țară din lume nu se scrie așa de mult, adică așa de mult prost ca în Țara românească. Un tînăr care știe să rimeze *cale* cu *vale* se crede poet, altul care spune în cîteva pagini plictisitoare cum a iubit *el* pe *ea*, dar nu și *ea* pe *el*, și ce nenorociri au izvorît de aici se crede nuvelist, altul care pune păpuși pe scenă să declame *ca la teatru* se crede dramaturg ș.a.m.d. Cine nu știe cît de mult plictisesc acești pseudoliterați publicul cititor și cît de mult compromit și viitorul literaturii noastre (prezentul e așa de compromis, încît e peste putință să-l compromită mai mult) și chiar cel mai elementar bun simț omenesc. Din fericire, adevărul asupra acestor mîzgălitori de hîrtie a început să intre în conștiința publică, ceea ce e un mare bine pentru că cunoștința și priceperea unui neajuns e chiar începutul îndreptării lui.

Acum vreo trei-patru ani a dat altă pacoste peste țara noastră: cu o iuțeală îngrijitoare, au început să se înmulțească criticii, un fel de critici *volintiri*. Acum pe unde te întorci dai peste recenzenți, și pe unde te așteptai mai puțin dai peste critici, și pe unde nici nu te ducea gîndul dai peste polemiști. Toate gazetele și revistele sînt pline de critici, și mai ales odinioară excelenta revistă literară *Convorbiri literare* a devenit o reședință de toate sezoanele pentru mai tineri goi de prezent, dar plini de viitor, care și-au fixat acolo domiciliul lor critic. Ajunși la gradul de critici, acești tineri vorbesc..., adică să mă întrebați despre ce nu vorbesc, vorbesc des-

pre toate, despre literatură, filozofie, începînd cu Aristotel și Heraclit și sfîrșind cu Spencer inclusiv, despre istorie, morală, sociologie ș.a.m.d., Și ceea ce e mai interesant, ca să nu spunem mai îngrijitor, e că vorbesc despre toate acestea cu aceeași gravitate pretențioasă, ridicolă și cu aceeași competență îndoioasă.

E evident că această nouă boală — boala criticii —, care începe să se manifeste în viața noastră intelectuală, e mult mai periculoasă decît boala poezio-maniei. Nu-i vorbă, și această din urmă boală cu feluritele ei manifestații : Caragialita-acută, Eminescita-purulentă etc., e o boală destul de gravă, dar în definitiv ce așa rău mare fac decît să compromită imitîndu-i pe marii noștri scriitori, ca Eminescu, Caragiale, Coșbuc ?

Tînărul poet vorbește de lună, stele, tei, lac, tot lucruri neoprite de nici un articol expres din lege. Nu-i vorbă, spune și poetul, cînd se înfurie rău, că de-acuma nu mai vrea să trăiască, că e gata să se omoare pe sine, pe iubită și lumea toată ca să se răzbune împotriva trădătoarei. Dar acestea toate sînt vorbe care nu sînt urmate de nici un act pozitiv, și deci a face pentru ele proces poeților e să apucăm pe calea proceselor de intenție.

În realitate, acești poeți, ca să-și realizeze menirea lor, întrebuințînd celebra vorbă a răposatului Mihail Kogălniceanu, „sînt triști, melancolici și nu zburdă deloc". Pe cînd *volintirii-critici* zburdă rău de tot, sar în cap oamenilor, înjură oameni nevinovați sub cuvînt că trebuie să facă critică. Poetul e timid, *volintirul-critic* e îndrăzneț ; poetul e modest, *volintirul-critic* e arogant ; poetul se izolează din lume, *volintirul-critic* se amestecă unde nu-i fierbe oala sub cuvînt că trebuie să capete subiecte de critică.

Să-și închipuie cititorii noștri ce va fi cînd această artă, critica, se va generaliza, se va universaliza ; cînd fiecare june cu viitor se va simți obligat să facă voluntariatul critic.

Să mai treci atunci pe stradă dacă-ți dă mîna !

Da, vor zice cititorii mei, ați arătat pericolul, boala, unde-i însă leacul ?

Leacul ar fi mai multă cultură, bun simț, modestie, mai puțină îndrăzneală și cel puțin o picătură de talent.

Dar nu mă voi mărgini numai [la] arătarea leacului, ci îmi voi permite să adresez cîteva cuvinte tinerimii studioase.

Tineri ce aveți aspirațiuni să deveniți literați, critica e un gen literar pe cît de complex, pe atît de greu. Acela care a zis că *a critica e ușor, dar a crea e greu* a supus o nerozie mare.

A critica înseamnă, în primul rînd, a analiza o operă de artă, și aceasta implică dintr-o parte o putere de logică, de analiză, din altă parte cunoștințe varii și serioase. Dar, afară de aceasta, critica ea însăși e o artă și o artă superioară, pe care poate s-o exercite numai o personalitate artistică cu anumite calități artistice speciale. *Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, critica e arta văzută prin prisma criticului,* și din acest punct de vedere critica s-ar putea numi, întrucîtva, o artă în a doua potență. Și iată de ce criticii mari sînt atît de rari. Franța, care are atîția scriitori celebri, de geniu, pe un Molière, Corneille, Racine în dramaturgie, pe Lamartine, Hugo, Musset etc. în lirică, pe un Balzac, Flaubert, Maupassant și atîția alții în roman, Franța are numai doi critici mari, care vor rămîne : Sainte-Beuve și Taine, și încă acesta din urmă de cîți nu e contestat ! Germania, care a avut atîția artiști scriitori geniali, a avut ce e drept mulți esteticieni de talent, dar *un singur critic literar* în adevăr mare, *Lessing.* Atît de rari sînt criticii mari.

Dacă vă veți pătrunde de acest adevăr că, critica e o știință și o artă superioară totodată, atunci dintre voi vor începe să scrie numai în adevăr aceia care au menirea să devină scriitori, cei chemați, și atunci, după o muncă lungă și cinstită, aceia din urmă, probabil, critici mari nu vor deveni, dar desigur muncitori utili și cinstiți pe calea literelor române.

Iar celor care s-au angajat ca *volintiri* în critica română le-am zice următoarele :

„Domnilor, în Țara românească există voluntariat necesar în armată, nu și în critica literară, de ce deci insistați într-o ocupație care vă priește azi [atît] de puțin ? Oare nu sînt destule ocupații care vor fi după puterile voastre și, totodată, utile țării : perceptori, copiști

la judecătoria de pace, cîntăreţi de strană la biserică, mai ales ar fi de recomandat această din urmă ocupaţie pentru că e tot artă, dar artă în marginile puterilor voastre“.

C. G.

LUMEA NOUĂ ŞTIINŢIFICĂ ŞI LITERARĂ *(BUCUREŞTI), ANUL I, SERIA A II-A, NR. 4 (226) DIN 3 IULIE 1895.*

ŢĂRANUL ÎN LITERATURĂ[59]

Sub titlul *Ţăranul în literatură* nu voi să înţeleg literatura ţărănească, adică pe ţăran aşa cum s-a zugrăvit el însuşi în creaţiunile sale, ci literatura păturilor culte, adică pe ţăran aşa cum a fost zugrăvit el în literatura acestora din urmă, mai ales în nuvelă şi roman. Zic mai ales *nuvelă* şi *roman* pentru că ăst gen literar, cu deosebire, zugrăveşte viaţa înconjurătoare în toate manifestările.

Lirica exprimă mai ales adîncile sentimente personale ale omului, e subiectivă în gradul cel mai înalt, prin excelenţă. Poezia epică zugrăveşte mai ales aspectul exterior al omului şi al actelor sale. Poezia dramatică zugrăveşte ciocnirea pasiunilor omeneşti, şi numai nuvela şi romanul zugrăvesc natura şi viaţa înconjurătoare sub toate aspectele, în toate manifestările lor.

E învederat că odată ce s-a născut acest gen literar, care reflectează toată viaţa, trebuie să se ocupe şi cu viaţa ţărănească, care e o parte atît de însemnată şi esenţială a vieţii sociale. Şi, în adevăr, mai toate ţările culte au literatura lor sătească, nuvela, romanul lor rustic.

Ar fi foarte interesant de făcut o analiză literaturii acesteia, mai ales analiză comparativă, dar aceasta ar fi materie pentru o carte întreagă ; în *Gazeta săteanului* voi să mă opresc numai asupra unei trăsături caracteristice foarte importante şi foarte esenţiale pentru literatura rustică, şi anume asupra felului cum această literatură ne reprezintă caracterul moral al ţărănimii.

Ceea ce lovește mai mult pe orice cititor atent al acestei literaturi e imensa nepotrivire între felul cum e zugrăvită țărănimea de feluriți scriitori ai aceleiași țări, deci care au avut de zugrăvit aceeași țărănime.

De multe ori, între țărănimea zugrăvită de un scriitor și cea zugrăvită de altul nu numai că nu e nici o asemănare, dar parcă ar fi vorba de două rase fundamental deosebite, care stau pe niște trepte de dezvoltare atît de neasemănate cum ar fi rasa neagră din Africa și cea albă din Europa.

Se înțelege, o parte din această deosebire în zugrăvirea aceluiași subiect e foarte naturală și legitimă întrucît atîrnă de temperamente deosebite ale scriitorilor. Dar această deosebire are o margine peste care trecînd dispar înseși caracterele distinctive ale subiectului și obiectului zugrăvit. Desigur, tot același om, slujind ca model pentru doi artiști, va apare într-un fel în opera unuia și altfel în opera altuia, întrucît acești doi artiști au temperamente artistice deosebite, întrucît văd, simt și cugetă deosebit; dar această deosebire nu poate merge pîn-acolo ca unul să-l zugrăvească ca pe un pitic, altul ca pe un uriaș, pe cînd în adevăr el e de statură mijlocie; în acest din urmă caz, chipul zugrăvit de amîndoi e cu totul fals.

Din nenorocire, tocmai astfel de deosebire există între tablourile din viața țărănească făcute de diferiți scriitori. Cei mai mulți scriitori rustici ai tuturor țărilor, după felul cum zugrăvesc viața țărănimii, ar fi putut fi împărțiți în două grupe mari. Într-o grupă pesimiștii, ponegritorii țărănimii, care zugrăvesc viața sătească ca iad, iar pe țăran ca drac, și altă grupă, a optimiștilor, apologeților țărănimii, care văd în viața sătească aproape o idilă și în țăran dacă nu un înger, apoi cel puțin un ins moralicește mult superior orășeanului. Și asta nu e exagerare. Concepția biblică, care personifică în drac urîtul, imoralul, antisocialul, dușmanul vieții sociale, și în înger frumosul, moralul, bunul acestei vieți, această concepție e foarte potrivită pentru caracterizarea felului cum zugrăvesc țărănimea aceste două grupe de scriitori, cel puțin în manifestările lor extreme.

Luați, spre pildă, romanele și nuvelele rustice ale genialei George Sand. Ce frumoasă e la ea viața rustică!

Ce orizonturi largi, în care se pierde vederea, ce aer curat, care face să se ridice pieptul mai înalt, și cît de treabă, cît de fericită e relativ viața țărănească; ce oameni naivi, simpli, dar buni, cinstiți, nestricați de civilizația orășenească! Cît de naivă, dar sinceră, naturală și sănătoasă e iubirea lor sexuală, și cît de nemeșteșugită și echilibrată și sănătoasă e întreaga lor viață!

La una din scriitoarele de talent ale acestei grupe a optimiștilor, a apologeților, la André Léo, țăranii și țărancele sînt atît de detreabă, viața sătească e atît de superioară celei orășenești încît una din eroinele din romanele ei, o fată cultă, aristocrată, tînără, frumoasă, se amorezează de un flăcău, părăsește clasa ei privilegiată, se mărită cu el și trăiește fericită făcînd copii sănătoși, gătind bucate și spălînd rufe la gîrlă.

Și acum uitați-vă la viața țărănească așa cum ne-o zugrăvește marele Balzac în romanul său *Les paysans* sau Zola în romanul *La Terre*. Aici satul e o vizuină, în care se zbuciumă și se tîrîie ființe omenești, în care nu știi ce e mai grozav: sărăcia și mizeria materială sau cea morală.

Iubirea idilică din romanul apologeților — aici e un apetit sexual bestial, lipsit de orice poezie și sentiment mai înalt; naivitatea de acolo — aici e șiretenie infernală; cinstea — aici e hoție, bunătatea — aici e cruzime infernă și omor fără căință.

Dar cel puțin poate au rămas legăturile patriarhale, familiale? Aș! La Balzac, părinții vînd pe copii, copiii îmbată pe tată pentru a-i fura cinci franci; la Zola, copiii înăbușă pe părinți pentru a scăpa de o gură de prisos.

O singură iubire mare, după Balzac și Zola, rămîne țăranilor: iubirea pentru pămînt. Dar această iubire pentru lucrul neînsuflețit e cea mai de căpetenie cauză și prilej pentru ura crudă și neîmpăcată față cu oamenii, și pentru o prăjină de pămînt țăranul e gata să omoare pe frați și părinți.

Un exemplu va lămuri și mai bine relația către viața sătească a acestor două grupuri de scriitori, pe care i-am numit pesimiștii și ponegritorii țărănimii și ai vieții sătești, de o parte, și optimiștii sau apologeții, din altă parte.

André Theuriet, unul din apologeţii cei mai de talent, a scris un frumos roman, *Bigarreau,* cu următorul subiect : un copil al oraşului, un copil stricat, copil de stradă, e închis pentru furt la închisoarea de copii. Aici el se strică şi mai mult, i se atrofiază toate instinctele bune, i se putrezesc toate sentimentele omeneşti. Dar într-o zi fuge din închisoare, fuge în pădure, la nişte ţărani. Aici, în mijlocul naturii mărețe şi liniştite şi al vieţii omeneşti liniştite, senine, sănătoase, tînărul corupt de viaţa orăşenească se naşte cu totul la altă viaţă ; în el se dezvoltă toate instinctele bune, sentimentele omeneşti pe care i le-a fost nimicit oraşul civilizat.

În romanul lui Balzac *Les paysans* sînt mai mulţi parizieni care vin în sat. Între aceşti parizieni e o contesă, o femeie superioară, care vine să lucreze pentru regenerarea satului, e un literat, un om inteligent şi de inimă. În curînd toţi aceşti orăşeni trebuie să fugă înapoi la Paris, trebuie să fugă ca să-şi scape corpul de această speluncă de hoţi şi ucigaşi şi sufletul din această ciumă morală a satului, unde nu încolţeşte un sentiment mai înalt.

Cum vedem, pentru Theuriet viaţa sătească dacă nu e un rai, apoi e o anticameră a raiului, iar pentru Balzac aceeaşi viaţă e un adevărat iad.

Se înţelege, nu între toţi scritorii din amîndouă grupele e o deosebire aşa de extremă, dar touşi în felul acesta ei se deosebesc. Astfel, într-o grupă trebuie să fie puşi Balzac, Zola, Maupassant, Léon Cladel, Case — în alta George Sand, André Léo, Theuriet, Fabre, Bernard, Glouvet, Vigné d'Octon etc.

Şi acelaşi fenomen îl găsim sub o formă sau alta, mai mult sau mai puţin pronunţată, şi în literaturile altor ţări. În această privinţă e foarte însemnată literatura rusească. În Rusia, literatura rustică e mai bogată decît în alte ţări, şi asta din pricină că Rusia e o ţară „eminamente" agricolă, deci ţărănimea are acolo ca clasă mai multă însemnătate numerică, politică şi socială decît în ţările occidentale.

Din literatura rustică a generaţiei trecute, mai ales sînt însemnate *Schiţele unui vînător* de Turgheniev. În aceste schiţe, ţăranul rus apare blînd, uman, altruist, devotat, caracter echilibrat, rezistent, cumpătat ; e om care ştie să se lupte cu piedicile vieţii şi ştie să se resemneze cu smerenie, dar şi cu demnitate înaintea celor ce nu pot fi înlăturate, înaintea soartei. Asemenea, natura înconjurătoare în care trăieşte ţăranul e plină de frumuseţe şi poezie. Şi, cu toate acestea, ţăranul în nuvelele lui Turgheniev e foarte nenorocit. De unde vine această anomalie ?

După Turgheniev (adică aşa cum iese din schiţele lui) explicaţia e următoarea : blîndeţe, cinste, bărbăţie, altruism, concepţie serioasă a vieţii, toate acestea constituie chiar fondul caracterului poporului rus, sînt ale lui de-a dreptul, fireşte, ca şi poezia naturii înconjurătoare ; iar întreaga lui nenorocire vine din condiţiunile sociale ale vieţii : de robie, iobăgie (krepostì).

De aici urmează logic că pentru a preface satul în raiul lui Theuriet, spre pildă, se cere liberarea ţăranului din iobăgie.

Se zice că minunatele schiţe ale marelui scriitor au stors lacrimi împăratului Alexandru al II-lea şi au fost unul din motivele care l-au hotărît să libereze pe ţăranii iobagi cu o zi mai înainte.

După liberarea ţăranilor, s-a format un curent mare literar rustic datorit aşa-numiţilor narodnici (poporanişti).

Narodnicestvo, în traducere română *poporanismul,* e o mişcare democratică, care în Rusia, din pricina condiţiunilor politice de acolo, a luat o formă culturală şi literară.

Vremea s-a schimbat, ţăranii au fost liberaţi, dar raiul ţărănesc a rămas o simplă fantezie ; cu toate acestea, fondul literaturii rustice produsă de narodnicii (poporaniştii) ruşi a rămas cam acelaşi ca la Turgheniev.

Bineînţeles, noi nu vorbim de puterea talentului lui sau de felul individual de a crea, care e deosebit la fiecare artist, vorbim de fondul şi caracterul social al literaturii narodnicilor.

Pentru scriitorii din curentul acesta literar, ţăranul a rămas acelaşi cum a fost şi pentru Turgheniev : altruist, sănătos sufleteşte, demn în fericire, mare în nenorocire, iar viaţa sătească mult mai poetică, mai morală şi umanitară decît viaţa oraşului civilzat ; întregul rău însă din viaţa satului — egoismul, brutalitatea, mizeria materială şi uneori morală — narodnicii o pun în socoteala

unor cauze accidentale, care pot fi înlăturate. Astfel de cauze accidentale sînt exploatarea neomenoasă a țăranilor prin burghezimea sătească (kulaki) și amestecul orașului și civilizației burgheze, capitaliste, orășenești, care corupe fondul naiv, simplu, dar adînc umanitar al vieții satului *.

Cum vedem deci, din literatura asta rustică urmează că țărănimea e tot un înger, dar un înger căzut și nefericit, iar viața sătească, pentru a fi un rai rustic, ar cere numai anume îndreptări.

Cum vedem, e aici tot concepția optimiștilor francezi, numai mai puțin pronunțată, din pricină că literații narodnicilor fac parte din școala literară realistă și ca atare nu puteau cădea în fanteziile romanticei George Sand.

Împotriva acestei concepții optimiste și apologetice, s-au ridicat chiar unii din narodnici ei înșiși și chiar cel mai talentat dintre dînșii, care uneori a avut scîntei de geniu — Gleb Uspenski.

Acesta din urmă a început a fi cel mai aprins optimist și apologet al satului, dar cercetarea adîncă a vieții țărănești, de o parte, l-a făcut să vadă greșelile idilistice, de altă parte l-a adus la principiul adînc rodnic, care s-ar putea numi cheia de boltă a vieții țărănești, și anume la principiul următor : Viața materială hotărăște psihologia țăranului ; principalul rol însă în viața materială a țăranului îl joacă pămîntul, instrumentul lui principal de muncă, izvorul lui de viață ; deci întreaga viață materială, morală, intelectuală și socială a țăranului atîrnînd de pămînt trebuie să fie studiată în legătură cu pămîntul și explicată prin această legătură și atîrnare.

E același principiu care l-a avut în vedere Zola cînd a scris romanul său rustic *La Terre (Pămîntul).*

Plecînd din acest principiu, pe care Uspenski nu totdeauna l-a priceput clar — ca și Zola —, excelentul nuvelist rus a scris un șir întreg de schițe din viața țărănească sub titlul de *Domnia pămîntului.*

În unele din aceste schițe, Uspenski egalează cîteodată pe Balzac și Zola nu numai prin puterea observației, dar și prin pesimismul negru care iese din ele.

* În această privință, concepția narodnicilor se aseamănă cu concepția poetului nostru M. Eminescu.

Uspenski e superior însă și unuia și altuia prin simpatia adîncă pentru țărănimea nenorocită, simpatie care nu-l părăsește niciodată.

Din nenorocire, Uspenski n-a avut talent destul pentru a crea o operă completă ; tot ce a scris e prea fragmentar și presărat cu prea multe dizertații filozofice și sociologice.

Anul acesta a apărut o nuvelă rustică de Anton Cehov, cel mai talentat dintre scriitorii tinerei generații. Această nuvelă intitulată *Țăranii,* ca și romanul lui Balzac, e o puternică lucrare de artă, plină de observații profunde și adevărate ; ea rupe în totul cu felul cum a fost zugrăvită țărănimea de poporaniști și a făcut mult sînge rău în lagărul acestora.

Nuvela lui Cehov n-are numai titlul comun cu romanul lui Balzac, dar și conținutul ; ea respiră același pesimism ; tabloul vieții, moravurilor, moralei țărănești e tot așa de negru.

Dar cea mai puternică lovitură a fost dată optimismului rustic a lui Turgheniev și narodnicilor de către cel mai mare scriitor rus, Lev Tolstoi.

Și lovitura asta a fost cu totul neașteptată ; zic „neașteptată“ pentru că Tolstoi el însuși e un narodnic aprins, care și-a creat un fel de doctrină socialo-religioasă după care viața și lucrul cîmpului sînt nemăsurat superioare moralmente vieții orașului.

Mulți din discipolii lui Tolstoi, tineri ce fac parte din clasele privilegiate, din aristocrațime, sub imboldul doctrinei lui Tolstoi au părăsit starea lor privilegiată și au fundat colonii agricole unde ei înșiși lucrează ca țărani.

Și iată, tocmai Lev Tolstoi a creat nu numai cea mai genială operă rustică din cîte există, dar și cea mai pesimistă ; aceasta e drama lui *Domnia întunericului* *.

Conținutul acestei drame se potrivește nu se poate mai bine cu titlul ei sinistru. Da, aceasta e în adevăr țara întunericului, unde întunericul beznă domnește ca stăpîn absolut asupra capului, inteligenței rudimentare, domnește asupra inimii, asupra relațiunilor între oameni.

* *Vlasti timî* a lui Tolstoi s-ar putea traduce și prin *Puterea întunericului* și prin *Domnia întunericului*, cred însă că astă din urmă traducere corespunde mai bine cu însuși spiritul genialei opere a lui Tolstoi.

În drama aceasta, o nevastă, cu ajutorul amantului, își otrăvește bărbatul, dar nu așa cum se întîmplă și în alte clase sociale, ci îl otrăvește zi cu zi, săptămîni întregi, privind cum se stinge în dureri nebune.

În drama aceasta, un tată își ucide copilul nelegitim nou născut, dar nu așa cum se întîmplă și în altă parte, ci-i sfărîmă oasele și țeasta capului între scînduri.

Se zice că unii din spectatorii teatrului, cînd s-a reprezentat această dramă, n-au putut să asiste, de groază, pînă la sfîrșit. Cred și eu. Cînd n-o vezi pe scenă, ci numai o citești și tot după ce închizi cartea parcă simți și auzi fiorosul trosnet sec al sfărîmării oaselor copilului nevinovat.

Cum vedem deci și în Rusia, deși nu sub o formă atît de simplistă ca în Franța, există totuși aceleași două curente în literatura rustică : curentul pesimist și optimist ; și cine cunoaște bine literatura rusească și cum se formează curentele acolo, acela poate să prezică cu ușurință că aceste două curente se vor diferenția tot mai mult într-o opoziție hotărîtă și vrăjmășească, unul împotriva altuia.

Și ceea ce vedem în literatura franceză și rusească putem observa cu ușurință în toate celelalte literaturi.

Ca să nu lungim articolul, vom lua încă un singur exemplu din literatura germană.

Să luăm, de pildă, pe Auerbach, cel mai mare scriitor rustic al Germaniei.

În minunatele lui nuvele *Scharzwälder Dorfgeschichten* *, care au avut un răsunet așa de mare, viața sătească e atît de atrăgătoare, e plină de atîta adevărată și sinceră poezie ! Țăranii iarăși sînt oameni atît de detreabă, sobri, sănătoși sufletește, patrioți ; iubirea de la țară e atît de naivă, dar atît de puternică și sinceră. În admirabila dramă însă a lui Hauptmann *Vor Sonnenaufgang* **, satul german apare ca o vizuină unde domnește întunericul, corupția, destrăbălarea sexuală, iar beția, alcoolismul fac să degenereze familii întregi.

Cum vedem deci, cazul e general. Acest fenomen literar trebuie să nască în mintea fiecărui cititor atent și inteligent următoarea întrebare legitimă și foarte im-

* [*Povestiri sătești din Pădurea Neagră.*]
** [*În zori.*]

portantă : unde e adevărul ? Care grupă de scriitori ne dă țărănimea cea adevărată ? Dacă literatura e oglinda vieții, care literatură rustică oglindește cu adevărat țărănimea și viața ei — a pesimiștilor sau a optimiștilor ?

Cum vedem, această întrebare e totodată o problemă literară și socială de cea mai mare însemnătate. S-ar putea poate răspunde că fiecare dintre aceste grupe de scriitori ne arată un adevăr, dar un adevăr parțial, că scriitorii pesimiști zugrăvesc partea cea mai rea a țărănimii și vieții țărănești, iar optimiștii partea cea bună, încît pentru a avea o icoană adevărată trebuie numai de completat opera unora prin a altora.

E o parte mică de adevăr aici, și anume atîta vreme pe cît vom considera un roman sau o nuvelă ca o colecție de date și fapte din viața țărănească.

Dar o lucrare de artă nu e o lucrare etnologică sau sociologică. Astfel de lucrări științifice pot să ne dea în adevăr niște observații fragmentare, și fiecare dintre cercetători pot să ne aducă alte fapte, unul bune, altul rele, numai adevărate să fie.

O lucrare de artă însă nu ne dă numai date și fapte ; dar ceea ce e mai important și ce constituie în primul rînd problema artei e faptul că ne dă, ne creează viața în toată bogăția și varietatea ei de manifestațiune. Arta vrea să ne dea și trebuie să ne dea oameni întregi — în cazul contrar nu mai e artă.

A completa și a împreuna două opere de artă deosebite și contrazicătoare pentru a crea o operă completă e tot așa de absurd ca și a completa și a împreuna bucăți din felurite trupuri omenești pentru a crea un om viu.

De altmintrelea, înșiși artiștii au considerat operele lor ca lucrări complete, care reflectează și oglindesc țărănimea și viața sătească.

Balzac, în prefața la romanul *Les paysans* scrie următoarele : „Felul acestui studiu înspăimîntător de adevărat e de a face vădite figurile mai însemnate ale unui popor, uitat de atîtea condeie care umblă după subiecte noi..."

Zola, prin însuși titlul romanului *La Terre (Pămîntul)*, arată că n-a vrut să zugrăvească pe cutare sau cutare țăran, și cu atît mai puțin cutare sau cutare particularitate a caracterului și vieții țăranului, ci *țărănimea* în

legătură cu pămîntul, instrumentul ei de muncă și izvorul însuși al vieții.

Cehov, prin însuși titlul nuvelei *Țăranii* arată că vrea să zugrăvească țărănimea ; iar *Domnia întunericului* a lui Tolstoi a fost înțeleasă ca sinteza vieții țărănimii ruse.

Deci întrebarea și problema rămîn în toată întregimea : care din cele două grupe de scriitori ne dă adevărata țărănime ?

Scriitorul francez Vigné d'Octon, romancier rustic el însuși, ajunge la această problemă. Într-un articol din *Revue encyclopédique* asupra romanului și nuvelei rustice franceze, d'Octon formulează la sfîrșitul articolului această problemă în termenii următori :

„Adevărul e oare în acest optimism liniștitor ori în pesimismul lui Balzac și al școalei lui ? Unde să căutăm pe adevărații țărani : în *La Terre* a lui Zola ori în lucrările lui Theuriet și Fabre ? Cărui din romancierii rustici din zilele noastre i se cuvine cinstea de a ne fi arătat adevărata psihologie a țăranilor ? E greu de spus, chiar după ce ai citit lucrările celor pe care i-a pasionat această interesantă problemă".

„Greu de răspuns !" iată răspunsul nostim al lui d'Octon. E obiceiul criticii franceze de a formula o problemă și pe urmă a-i da un răspuns negativ și enigmatic totodată, cum e, spre pildă : „Cine știe ?", „Cine ar putea să răspundă" sau : „Iată o problemă care a muncit atîtea capete !" Prin astfel de cvasirăspuns, criticul se scutește de munca de a cerceta problema, de răspunderea intelectuală și morală care implică rezolvarea unei probleme, se scuză și față de cititor și față de propria sa conștiință „că nu poate rezolva problema, că nu e doar el singur care n-o știe, ci cîte capete" etc. În sfîrșit, un articol cu așa sfîrșit e de mult efect. Prin lăsarea deschisă a problemei, se caută atîta perspectivă ! E ceva misterios, mistic în astfel de sfîrșit de articol, care gîdilă nervii cititorului *fin de siècle* *, fără a-i pune inteligența la vreo încercare.

Și toate acestea se capătă printr-un simplu „truc" (dibăcie). Francezii au fost totdeauna oameni de spirit, iar criticii lor de azi — cu deosebire.

---

* [Aici în sens de obosit, blazat.]

Noi însă, care n-avem acest spirit galic — lucru de care ne pare foarte rău —, îndrăznim să dăm un răspuns la problema formulată de Vigné d'Octon, și încă un răspuns neșovăielnic. Și anume la întrebarea pusă de d'Octon : care grupă de scriitori ne dă adevărata psihologie a țărănimii și adevărata icoană a vieții țărănești ? răspundem : *nici una ;* și credem chiar că adevărul răspunsului nostru poate fi dovedit în puține cuvinte.

Nu-i vorba, pentru a dovedi într-un mod absolut convingător afirmațiunea noastră, ar trebui de făcut o analiză amănunțită a literaturilor respective, ceea ce, natural, nu putem face aici, dar sînt așa de sigur de adevărul cuvintelor mele încît cred că numai prin cîteva considerații teoretice și practice voi convinge pe cititorii *Gazetei săteanului.*

Și, mai întîi și întîi, însuși faptul existenței contrazicerii așa de flagrante între aceste două grupe de scriitori arată dreptatea afirmațiunii noastre.

Aceste două serii de opere rustice, ca două cîtimi — pozitivă și negativă —, se neutralizează una cu alta.

Dacă auziți că pe un om oarecare unii îl fac înger, iar alții monstru, apoi fiți sigur că n-au dreptate nici unii, nici alții și că adevărul e, după cum se întîmplă mai totdeauna, la mijloc.

Cu atît mai mult cînd e vorba nu de un individ, ci de o clasă socială atît de numeroasă precum e țărănimea.

Un cititor inteligent, citind operele rustice ale școalei pesimiste, trebuie să-și facă următorul raționament foarte drept : „Dacă țărănimea și viața ei e așa de monstruoasă, *de un adevăr așa de înfiorător,* cum zice Balzac, de unde au găsit toți acești George Sand, Theuriet, Auerbach etc. culori atît de vii și atît de frumoase pentru a o zugrăvi ?"

Pentru că, oricît de exagerată ar fi o adevărată operă de artă, totuși trebuie să se reazeme pe un oarecare fond de adevăr.

Iar citind operele optimiștilor, apologeților, cititorul inteligent trebuie să-și facă un raționament contrar : „Dacă țăranul e atît de superior și viața sătească atît de înălțată, de morală, de unde au luat *înfiorătorul lor adevăr* Balzac și Tolstoi, care sînt doar cei mai mari scriitori ai veacului ?"

Așadar, însuși contrastul izbitor între aceste două feluri de a zugrăvi țărănimea și viața ei arată că adevărul complet nu e cu nici una.

Pentru afirmarea noastră pledează și următorul adevăr de psihologie omenească și literară bine cunoscută : îndeobște nu există oameni care să fie numai monștri sau numai îngeri. Dostoievski, genialul observator și psiholog, care a trăit ani întregi între ocnași — hoți și ucigași —, a găsit și la ei uneori manifestări frumoase și sentimente omenești. Și ceea ce e adevărat pentru un ins cu atît mai adevărat e pentru un popor întreg ?

Și nu e oare lucru de însemnat că Tolstoi, care, în calitate de artist, a scris cea mai înfiorătoare icoană a țărănimii și vieții ei, ca publicist politico-social și cetățean predică superioritatea satului și a moralei sătești asupra orașului și moralei orășenești ?

S-ar putea arăta și prin unele considerațiuni sociologice că avem dreptate.

Sociologia nu e încă o știință, cu toate acestea a formulat unele adevăruri și legi care nu sufăr nici o contradicție și nici o excepție. Unul din aceste adevăruri e că viața morală a unui popor atîrnă de condițiunile fizice, materiale și de condițiunile economico-sociale în care el trăiește. Condițiunile însă în care trăiește țărănimea sînt foarte rele și grele.

Țăranul e sărac, lipit pămîntului de sărac, în țările eminamente agricole ca și în cele industriale. Toată viața și în fiecare moment al vieții, țăranul se luptă greu pentru o bucată de pîine. Tot interesul lui e concentrat asupra bucății lui de pămînt, de care-i atîrnă însăși viața, și pămîntul acesta aproape nu mai e al lui, îi fuge de sub picioare. Orizontul țăranului e foarte strîmt. Trăind toată viața în sat, el nu vede și nu pricepe mai departe decît viața satului ; pe lîngă sărăcia economică, se mai adaugă sărăcia intelectuală. Țărănimea e lipsită de învățătură, trăiește departe de cultură și civilizație și aproape afară de cultură și civilizație ; de unde dar, Doamne iartă-mă, ar putea să se nască acel rai sătesc, acea superioritate morală a satului asupra orașului ?

Cum ar putea satul să fie chemat să scape omenirea de imoralitatea civilizației orășenești ?

În orașul civilizat, cu toate imensele lui neajunsuri, e concentrată bogăția materială, știința, cultura, civilizația, lumina ; de acolo atîrnă viitorul omenirii. Asta întrucît privește literatura apologeților rustici. Iar întrucît privește literatura pesimiștilor s-ar putea invoca altă lege sociologică, tot așa de sigură : o societate în care încep să precumpănească — cu atît mai mult să domnească — instincte, sentimente, relații imorale, antisociale, acea societate trebuie să degenereze și să piară.

Acest adevăr sociologic e ușor de înțeles.

Instinctele, sentimentele, acțiunile morale și sociale sînt tocmai acelea care îs necesare pentru ființa unei societăți.

Societatea este aceea care califică sentimentele și acțiunile omenești ; și acelea folositoare ea le-a numit morale, iar cele păgubitoare, imorale. E deci foarte natural că, dacă sentimentele și acțiunile imorale, adică păgubitoare societății, ar începe să învingă și mai ales să domnească numai ele, societatea sau clasa socială n-ar mai putea să existe, ar pieri. Dacă țărănimea ar fi așa de bestială după cum o arată Balzac sau Zola, ea ar fi trebuit să degenereze și să fi pierit de mult.

Și, slavă Domnului, satul a arătat destulă rezistență și vitalitate în timp de secole.

Astfel, cum vedem, e o serie întreagă de argumente, unele mai puternice decît altele, care ne arată absolut clar că nici unul din grupurile scriitorilor rustici, nici optimiștii, nici pesimiștii, nu ne-au dat o icoană completă și adevărată a țărănimii și vieții țărănești.

Dar atunci se naște următoarea problemă, mai grea decît aceea formulată de Vigné d'Octon, și anume următoarea : cum se explică faptul că o literatură rustică, numărînd printre reprezentanții săi scriitori geniali, n-a ajuns să ne dea *adevărata țărănime*, nu ne-a fixat *psihologia țăranului ?*

Și afară de astă problemă generală se naște altă problemă mai specială, și anume : care sînt pricinile care fac că cei mai mulți dintre scriitorii rustici cad în exagerații așa de mari încît pot să fie împărțiți în două grupe, a detractorilor și a apologeților țărănimii ?

Sfîrșind aici articolul meu, n-aș dori să se creadă un singur moment că vreau să imit pe criticii francezi de azi și că, formulînd această problemă, voi sfîrși, la rîndul meu, cu : „Cine știe !“, „Greu de răspuns !“, „Cine ar putea s-o spună !“ ș.a.m.d.

Nu, explicarea acestui fenomen literar e destul de plauzibilă: dar pentru asta se cere un articol deosebit, și acum n-am timp. La vreme voi vorbi și despre problemele acestea.

Pînă atunci însă, poate unul din numeroșii noștri critici, atît de profunzi, culți și pătrunzători, vor da ei răspunsul și explicările cuvenite. Bineînțeles că, o problemă literară nefiind o problemă matematică, toată greutatea stă nu în formularea răspunsului... ci tocmai în dezvoltările și explicările necesare.

C. Dobrogeanu-Gherea

GAZETA SĂTEANULUI *(RM. SĂRAT), ANUL XIV, NR. 22—23 (285—286) DIN 20 DECEMBRIE 1897—5 IANUARIE 1898, P. 517—521 ; NR. 24 (287) DIN 20 IANUARIE 1898, P. 542—544.*

[RĂSPUNSUL LUI C. DOBROGEANU-GHEREA LA „ANCHETA ASUPRA EVOLUȚIEI NOASTRE LITERARE"][60]

Enquete sur notre évolution littéraire par Em. Cerchez et M. Pashcano

— Avant de répondre à la question si dans notre pays traverse une crise littéraire, il aurait fallu nous entendre sur les termes.

Qu'est-ce une crise littéraire ? Le manque de production de talent remarquable ? Mais ce manque, par lui même, est-il suffisant pour déterminer une crise littéraire ?

Dans un pays où se produiraient des oeuvres littéraires médiocres, mais qui seraient reçues avec enthousiasme par un nombreux public, à une telle époque et dans un tel pays on ne pourrait pas parler de crise, mais plutôt d'un mouvement littéraire assez important.

Autrement dit : pour déterminer une crise littéraire le manque d'auteurs de talent n'est pas assez, il faut compter aussi le manque d'intérêt de notre public pour la littérature.

De même que dans la vie matérielle d'un pays une crise financière ou monétaire est d'habitude — en tous cas fort souvent — accompagnée d'une profonde crise économique qui en est même le résultat (comme c'est le cas maintenant pour notre pays), de même une crise littéraire est habituellement accompagnée d'une crise intellectuelle, à laquelle elle doit très souvent son existence même, d'une crise intellectuelle, c'est à dire d'une grande indifférance de la part de notre public pour le travail littéraire, artistique, scintifique.

Mais nous n'avons pas encore les éléments nécessaires pour déterminer ce que c'est qu'une crise littéraire, pour pouvoir lui appliquer une définition satisfaisante.

En vérité : dans un pays où il y aurait manque de productions littéraires, de talent — et dans le public, manque de tout intérêt pour les productions intellectuelles —, mais òu cet état de choses serait chronique, il ne pourrait être question de crise littéraire, de même que dans un pays pauvre mais où la pauvreté serait toujours la même, serait chronique, on ne pourrait parler de crise économique.

Pour pouvoir parler de l'une ou de l'autre il faut que la pauvreté, l'indigence de l'époque respective suive une époque de bienêtre relatif, soit littéraire, soit économique.

Si ce que je viens de dire est exact, la crise littéraire pourrait alors se définir à peu près de la sorte : manque partiel ou total de productions littéraires de talent, accompagné habituellement d'une grande indifférence du public cultivé et de ce manque suit une époque de relative efflorescence littéraire et d'un relatif intérêt du public cultivé pour la littérature.

Après cette définition, déterminer s'il y a ou non crise à une certaine époque dépend beaucoup de la division en époques littéraires que nous allons faire, chose plus ou moins arbitraire, par le fait que pour cette division ou classification nous n'avons pas de règles établies d'après lesquelles nous puissions nous orienter.

C'est ainsi que, à la question si nous traversons ou non une crise littéraire maintenant, je répondrais par cette autre demande : qu'entendez-vous par notre époque, quelle durée a cette époque ? Dix, vingt ans, ou plus ? C'est de votre réponse que dépend la mienne.

Et, pour abréger, nous ne prendrons pas un exemple de l étranger, mais de notre pays même. Supposons que nous avons divisé le mouvement littéraire de notre siècle en trois époque : la première, celle de Conaki, Vacaresco et autres de commencement de notre réveil national, la seconde, époque de la renaissance de '48 avec Alexandri, Eliade, Bolintineano, Alexandresco, Hasdeu etc., et de la troisième depuis que nous avons commencé à vivre comme Etat constitué, indépendant. Cette division, basée sur notre vie politique, nationale, est, comme vous le voyez, suffisamment logique.

En admettant cette division, la troisième époque contiendrait aussi la nôtre. Et dans ce cas, je répondrais,

certes, négativement à votre question. A cette époque nous avons eu de remarquables talents, comme Eminesco, Coshbuc, Carageale ; alors écrivirent Vlahutza, Creanga, Duiliu Zamfiresco, Macedonski, Slavici, O. Carp, Bassarabeano, Trajan Demetresco, Iosif, Lecca et tant d'autres, ont encore écrit des gens d'esprit comme ce même Carageale, Gorun, dr. Urechia etc. Je sais fort bien que si nous comparons ce mouvement littéraire à celui de l'occident, et au point de vue de la production et à celui de la consommation, et à celui des écrivains, et à celui du public il est assez pauvre.

Mais lorsqu'on veut juger impartialement un phénomène, n'importe lequel, d'ordre physique, pschychique ou social, il faut tenir compte du temps et du lieu, des conditions dans lesquelles il se présente et c'est seulement après avoir tenu compte de toute cela qu'on pourra affirmer avec certitude que nous avons eu, si non un mouvement littéraire, mais au moins un commencement assez joli, qui justifiait beaucoup d'espérances.

Ainsi donc, si votre question était relative à cette époque, ainsi comprise, je répondrais, certainement d'une manière négative. Je crois cependant que ce n'est pas relativement à cette époque que vous posez votre question. Si vous la posez — et le fait même de votre question est très significativ — c'est que vous considérez non par les derniers 30 ou 40 ans, mais les 5, 6 ou 7 ans à peine.

Ainsi que notre crise financière, qui se trouve compliquée et étroitement liée à une profonde crise économique, notre crise littéraire est compliquée d'une profonde crise intellectuelle et morale. Et de même que notre crise économique n'est pas accidentelle, n'a rien de passager, mais est le résultat de toute notre vie économique fourvoyée, le résultat de l'absurde aménagement particulier et de l'Etat depuis 30 ou 40 ans, — de même notre crise littéraire, intellectuelle, n'est pas un accident, mais le résultat de toute une vie morale et intellectuelle fourvoyée. Depuis longtemps déjà l'atmosphère intellectuelle et morale est viciée, — et c'est justement cette atmosphère qui est le terrain où se développe une littérature. Et cette crise comme l'autre ne sont pas passagères, il faudra bien des années pour qu'elles disparaissent.

Il serait fort intéressant et instructif d'étudier ces deux crises l'une dans le jour de l'autre, ou plutôt dans la nuit de l'autre, d'autant plus intéressant et instructif que les deux sont dues à des causes analogues. Ce n'en serait pas ici la place, et je dévierais de votre questionnaire.

J'y reviens donc, en vous indiquant ce qui fait croire que nous traversons en vérité cette crise.

Premièrement, bien entendu, c'est le manque de productions littéraires de valeur, malgré que la plupart des écrivains cités plus loin sont encore vivants. Mais ceux qui pourraient écrire n'ecrivent plus ; ils font de la politique, du journalisme, mais pas de littérature, — et ce qu'il y a de plus caractéristique c'est ce qu'ils publient sont choses fragmentaires et de beaucoup inférieures à leur talent.

D'ailleurs, je le répète, les écrivains de talent qui appartiennent à l'époque immédiatement passée n'écrivent presque plus.

Mais ce n'est point le fait qu'on ne produit plus qu'est caractérisée notre crise, mais surtout par celui qu'on produit encore et en quantités considérables. Cette dernière production cependant est plus que faible. À part quelques fragments des vieux écrivains, inférieurs ceux-ci aussi à leur talent, à part quelques morceaux qui ne demeureront pas, d'une valeur médiocre, mais qui quand même méritent d'être imprimés, la grande majorité de ce qui se publie est d'une absolue nullité. Dans toutes ces productions quasi-littéraires la forme est banale, d'une manière fort peu habilement empruntée, le fond nul, très souvent ridicule ; c'est un manque total d'originalité, d'inspiration personnelle, de sincérité de sentiment, de talent et quelque fois d'élémentaire bon sens littéraire.

Nous n'avons pas eu d'écrivains de génie, mais nous avons eu de remarquables talents, comme Alexandri, Alexandresco, Hasdeu, Eminesco, Coshbuc, Carageale et autrès, en sorte qu'on aurait pu se croire immunisés contre une pareille quasi-littérature, mais par malheur ce ne fut qu'une croyance. La prose est tout aussi nulle que la poésie, tout aussi nulles les critiques, puisque, malheureusement, pour cette sorte de littérature on doit

conserver toujours les expressions consacrées de poésie, prose, critique.

Ce dernier genre littéraire est entré entre les mains des jeunes critiques de la V-e colonne des journaux manquant absolument de talent ou de la compétence nécessaire, mais souvent doués d'une témérité inconcevable. Un jeune homme qui dans des temps meilleurs pour notre vie intellectuelle aurait été clasé parmi les illettrés aujourd'hui juge toutes les productions littéraires du globe, les courants littéraires, sociaux, les questions sociologiques, les systèmes philosophiques, éthiques, parle de Kant, Mill, Spencer comme s'il les avait connus intimement, parle de la science qui a fait faillite, du conflit de la religion et de la science, et de tout avec un manque de talent et une incompétence rares même dans notre pays.

Evidemment, les vers faibles, les mauvaises nouvelles, les pièces banales, les critiques ineptes n'ont jamais manqué, par malheur, dans notre si jeune littérature ; mais autrefois elles étaient répudiées au moins et encore avions nous les autres productions : celles des élus. Maintenant, le camp littéraire est presque exclusivement occupé par des inappelés.

Quant à notre public d'élite, il est d'une indifference absolue. Lorsque vous attrapez par hasard quelque personne plus compétente et que vous lui montrez des poésies manquant de toute poésie, des nouvelles et des comédies manquant de bon sens, un article sur l'éthique de Spencer, duquel le jeune chroniqueur en avait entendu parler ce jour même au café, notre personne plus compétente hausse les épaules et vous demande ahuri : „Mais qu'est-ce que cela vous fait ? Pourquoi les lisez vous ? Laissez-les écrire eux aussi, à qui font-ils du tort ?“ Et il part s'occuper de choses plus importantes.

Voilà donc la situation de notre marché littéraire dans les dernières années.

On ne produit plus, à part quelques unes d'une valeur artistique médiocre, d'oeuvre littéraires. Les hommes de talent réel qui se sont manifestés autres fois n'écrivent plus du tout, ou impriment des choses inférieures à leur talent, et ce qui s'imprime est d'une nullité désolante. D'une autre part, le public d'élite est d'une indifférence absolue : il n'approuve pas, ne se ré-

volte pas, — une indifférence qui n'a pas été egalée depuis des dizaines d'années.

Tout cela sont signes incontestables de crise littéraire. Elle devient cependant tout-à-fait manifeste si nous étudions notre dévelloppement matériel, moral, intellectuel dans les quarante derniers ans. Alors cette crise littéraire est le corollaire nécessaire de la crise économique que nous traversons.

Je m'arrête ici pour ne répondre que sur ce que je fus interrogé. Les lecteurs qui auraient la curiosité de connaître mon avis sur cette question peuvent trouver dans le troisième volume de mes critiques un article où, il y quelques années, basé justement sur l'analyse de ce développement matériel, moral et intelectuel, je prévoyais la crise littéraire d'aujourd'hui *.

Où placer notre perfection littéraire ?

Je crois que de ce que je viens de dire plus haut la réponse ressort clairement. Nous n'avons pas encore eu un mouvement littéraire, ni une littérature à proprement parler. Nous avons eu quelques remarquables talents, nous avons eu des commencements de mouvements et de courants littéraires, commencements assez beaux, qui promettaient beaucoup, mais c'est tout.

Non seulement nous n'avons pas eu une perfection littéraire, mais, je le répète, nous n'avons pas encore eu de littérature dans tout l'acception du mot. Il faut espérer que nous l'aurons.

Si nous l'aurons et quand, — à cela vous ne me prétenderez pas une réponse : je devrais faire des prophéties et vous ne me demanderez pas de me mettre en flagrante contradiction avec ceux qui veulent prophétiser en leur pays.

Quel est l'écrivain qui a écrit plus purement le roumain ?

Une question analogue provoquerait, pour sûr, l'hilarité dans les pays plus avancés en civillisation et en littérature. Mais chez nous elle est toute naturelle. Imaginez-vous qu'en France on démanderait quel est l'écrivain français parmi les plus connus écrivant le plus purement le français ? Naturellement, on répondrait que tous ont écrit pareillement le français ; — à moins d'écrire en bulgare ! Cela aurait été different si on avait demandé quel est le plus grand styliste ? Evidement, même de la sorte on aurait en quelque difficulté à répondre, par le fait qu'il n'y a pas de règles fixes d'après lesquelles on pourrait peser la perfection styliste d'un écrivain : c'est plutôt le goût et le tempérament de chacun qui juge.

* [A se vedea volumul de față, p. 91 și urm.]

En France, probablement dans ce cas, les suffrages iraient à l'un des écrivains suivants de notre siècle : Hugo, Chateaubriand, Gautier, Flaubert, Taine, Renan, et parmi ceux en vie, peut-être Anatole France.

C'est différent pour nous. Chez nous, votre question est en vérité justifiée. Chez nous, jusqu'à Alexandri on n'a presque pas eu de langue littéraire dans le vrai sens du mot, mais même maintenant elle n'est pas encore complètement fixée.

Notre langue littéraire est nécessairement beaucoup influencée par les langues à culture plus ancienne, spécialement par le français, de même que entière vie sociale est nécessairement influencée par la vie sociale de l'Occident.

Il y a tant de néologismes qu'il faut introduire, la syntaxe elle-même subit des modifications, la construction des phrases elle-même.

Mais dans ce cas on se demande continuellement : quel néologisme faut-il introduire, lequel est préférable, surtout quelle nuance a-t-il qui corresponde à notre langue, quelle construction correspond au génie de la langue etc.

La science est impuissante à donner une réponse à ces questions ; c'est plutôt l'inspiration artistique. Voilà pourquoi les poètes, les artistes sont appelés à créer la langue littéraire d'un peuple. Dans ce sens celui qui a fait le plus pour notre langue littéraire fut Alexandri. Mais Alecsandri a été simplement un talent, il n'a pas été un génie qui ait réussi à fixer la langue littéraire pour longtemps, tel que Pushkin en Russie, par exemple. Même aprés Alecsandri notre langue littéraire est encore loin d'avoir cette fixité relative qu'ont les langues des autres peuples civilisés.

Ce manque de fixité crée un grand désarroi dans notre langue littéraire et ainsi que le manque d'un critérium commun — en tant qu-il peut exister pour cela un critérium — quand il s'agit de décider qu'elle est l'oeuvre écrite en un roumain plus pur.

En général, chez nous, chaque écrivain croit que tous les autres ne savent pas écrire le véritable roumain. Dans ces conditions, comme vous voyez, il est très difficile de vous donner une réponse satisfaisante.

Pour ne pas cependant vous rester redevable d'une réponse à cette question, je vous donnerai une liste entière des écrivains qui, selon mon humble avis, ont écrit plus purement en roumain. Ceux-ci seraient : Alexandri, Balcesco, Odobesco, Eminesco, Creanga, Caragiale, Delavrancea.

Si vous y ajoutez vous-même encore quelques noms, je ne vous en voudrais pas — pas plus qu'à ceux que vous y aurez ajoutés.

C. Dobrogeanu-Gherea

L'INDÉPENDANCE ROUMANIE *(BUCUREȘTI), ANUL 25, NR. 7 405 ȘI 7 412 DIN 5/18 ȘI 12/25 MARTIE 1901.*

*

Înainte de a răspunde la întrebarea dv. dacă avem în țara noastră o criză literară, ar fi trebuit să ne înțelegem asupra înșiși termenilor : ce trebuie de înțeles sub criză literară ?

Lipsa de producții literare de talent însemnat ?

Dar oare această lipsă prin ea însăși e îndestulătoare pentru a determina o criză literară ?

Într-o țară unde s-ar produce lucrări literare de talent mediocru, dar care ar fi primite cu entuziasm de un numeros public cititor, într-o așa epocă și așa o țară nu s-ar putea vorbi de criză, ci mai curînd de o mișcare literară destul de însemnată. Cu alte cuvinte : în determinarea unei crize literare joacă un rol important nu numai lipsa scrierilor de talent, dar și lipsa interesului public pentru literatură.

După cum în viața materială [a] unei țări o criză financiară sau monetară e de obicei, în orice caz foarte des, întovărășită de o profundă criză economică, al cărei rezultat chiar este ea (ceea ce e acum cazul țării noastre), tot așa de obicei o criză literară e întovărășită de o criză intelectuală căreia chiar de multe ori îi datorește existența, de o criză intelectuală, adică de o mare indiferență [a] publicului cititor pentru munca literară, artistică, științifică.

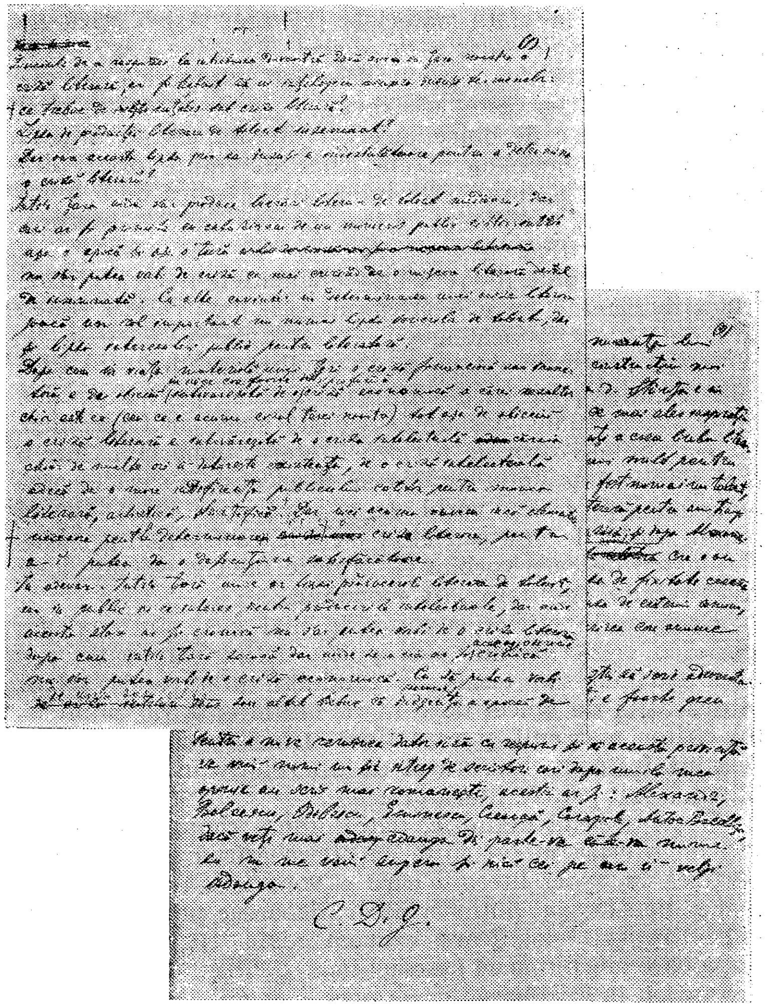
Dar nici acuma n-avem încă elementele necesare pentru a determina ce e o criză literară, pentru a-i putea da o definiție satisfăcătoare.

În adevăr. Într-o țară unde ar lipsi producerile literare de talent, iar în public orice interes pentru producerile intelectuale, dar unde această stare ar fi cronică, nu s-ar putea vorbi de o criză literară, după cum într-o țară săracă, dar unde sărăcia ar fi aceeași, o sărăcie cronică, nu s-ar putea vorbi de o criză economică. Ca să putem vorbi de una sau alta, trebuie ca indigența (sărăcia) epocii de care vorbim să urmeze unei epoci de *„bien être“* relativ, fie literar, fie economic.

Dacă acele cîteva cuvinte de mai sus sînt exacte, atunci o criză literară s-ar putea defini cam astfel : o lipsă parțială sau totală de producții literare de talent întovărășită de obicei de o mare indiferență [a] publicului cititor mai cult și care lipsă urmează unei epoci de relativă înflorire literară și de un relativ interes al publicului cult pentru literatură.

După această definiție, determinare (hotărîre) dacă e sau nu o criză în [o] anumită epocă atîrnă mult de împărțirea în epoci literare care o vom face noi —, lucru mai mult sau mai puțin arbitrar, deoarece pentru această împărțire sau clasificare n-avem niște reguli stabilite după care am putea să ne orientăm.

Astfel, la întrebarea dacă avem sau nu o criză literară în epoca noastră, aș răspunde printr-o altă întrebare : ce înțelegeți prin epoca noastră, cîtă durată are această epocă, zece, douăzeci de ani sau cît ? De la răspunsul dv. va atîrna și al meu. Și, ca să nu lungim vorba, nu luăm exemplul din străinătate, ci chiar din țara noastră. Să presupunem că am împărți mișcarea literară a secolului nostru în trei epoci. Una a lui Conachi, Văcărescu și altora de la începutul trezirii noastre naționale, alta



Text manuscris al răspunsului lui C. Dobrogeanu-Gherea la „Ancheta asupra evoluției noastre literare"

epoca renașterii de la 1848, cu Alecsandri, Eliade, Bolintineanu, Hasdeu și altora, iar a treia — epoca de cînd am început să trăim ca un stat constituit, independent. Această împărțire făcută pe baza vieții noastre politice,

naționale e, cum vedeți, destul de logică. Analizînd această împărțire, perioada a treia ar cuprinde și vremea noastră. Și în acest caz aș răspunde, desigur, negativ la întrebarea dv. În această perioadă am avut talente însemnate, ca Eminescu, Coșbuc, Caragiale ; în această perioadă au scris Creangă, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, Macedonski, Slavici, O. Carp, Basarabeanu, Traian Demetrescu, Iosif, Lecca și cîtiva alții, au scris oameni de spirit ca același Caragiale, Anton Bacalbașa, Gorun, dr. Urechia, G. Ranetti. O, știu, dacă vom face comparație cu occidentul Europei, atunci această mișcare literară, și din punctul de vedere al producerii, și al consumării, și al scriitorilor, și al publicului cititor, a fost destul de săracă. Dar cînd vrei să judeci drept un fenomen, oricare ar fi el, de ordine fizică, psihică sau socială, trebuie să ții seamă de timp și de loc, de împrejurările în care se arată, și tocmai ținînd seamă de toate acestea se poate afirma cu siguranță că am avut, dacă nu o mișcare literară, apoi cel puțin un început destul de frumos, care îndreptățea multe speranțe. Așadar, dacă întrebarea dv. ar fi relativă la această epocă astfel înțeleasă, aș răspunde hotărît negativ. Cred însă că și în acest caz nici dv. n-ați fi făcut întrebarea. Dacă totuși o faceți, și însuși faptul întrebării dv. e foarte semnificativ, e că, desigur, aveți în vedere nu 30 sau 20 de ani din urmă, ci cele [cei] 5, 6, 7 sau 8 ani din urmă. În acest din urmă caz însă aș răspunde tot așa de hotărît afirmativ : da, în adevăr avem o criză literară analoagă și în legătură mai intimă decît s-ar părea cu cea economică. După cum criza noastră financiară e complicată și în legătură strînsă cu o adîncă criză economică, tot așa criza noastră literară e complicată de o adîncă criză intelectuală și morală. Și, după cum criza noastră economică nu e accidentală, nu e lesne trecătoare, nu e produsă de vreun accident nenorocit, ci e rezultatul întregii vieți economice greșite, rezultatul gospodăririi absurde a particularilor și a statului în de-a lungul a trei, patru decenii —, tot așa și criza noastră literară, intelectuală nu e un accident, ci e rezultatul unei greșite vieți intelectuale și morale, o viciare [a] atmosferei morale și intelectuale ce durează de mulți ani, și această atmosferă e tocmai terenul pe care se dezvoltă o literatură. Și iarăși o criză

ca şi cealaltă nu sînt lesne trecătoare, vor trebui ani pentru dispariţia lor.

Ar fi, desigur, foarte interesant şi instructiv de a studia aceste două crize una la lumina celeilalte sau, mai bine zis, una la întunericul celeilalte, cu atît mai interesant şi mai instructiv că şi una şi alta se datoresc la cauze analoage. Aici însă n-ar fi locul indicat, aş ieşi cu totul din chestionarul dv. Mă grăbesc deci a mă întoarce la el răspunzîndu-vă care sînt motivele care mă fac să cred că am intrat în adevăr în această criză :

Mai întîi, bineînţeles, e lipsa de producţiuni literare de talent, deşi cei mai mulţi din scriitorii care i-am numit mai sus sînt în viaţă. Dar cei care ar putea scrie nu scriu, fac politică, ziaristică, numai literatură nu, şi aceea ce e şi mai caracteristic e că ceea ce tipăresc sînt lucruri fragmentare şi inferioare mult talentului lor. Dealtmintrelea, o repet, scriitorii de talent ce aparţin epocii imediat trecute nu scriu mai deloc. Dar nu prin faptul că nu se produce e caracterizată criza noastră, ci mai ales prin aceea ce se produce şi încă în cantităţi considerabile. Aceasta din urmă însă e monumentală. Afară de cîteva fragmente [ale] scriitorilor mai vechi, inferioare şi acestea talentului lor, afară de cîteva bucăţi care nu vor trăi, de o valoare mediocră, dar care totuşi merită să fie tipărite, enorma majoritate din cele ce se tipăresc e de o nulitate absolută. În toate aceste producţii cvasiliterare, forma e banală, într-un mod neabil împrumutată, fondul nul, foarte des ridicol, e o lipsă totală de originalitate, de inspiraţie personală, de sinceritate, de sentiment, de talent şi des lipsa de elementar bun simţ literar.

N-am avut scriitori geniali, dar am avut talente însemnate, ca Alecsandri, Hasdeu, Eminescu, Coşbuc, Caragiale şi alţii — încît s-ar fi părut că sîntem imuni în contra unei astfel de cvasiliteraturi, dar din nenorocire aceasta a fost numai o părere. Şi, aşa cum e nulă poezia, e şi proza, sînt şi recenziunile sau, dacă vreţi, critica. Pentru că din nenorocire pentru felul acesta de literatură copilărească trebuie să întrebuinţăm tot denumirile obişnuite de poezia, proza, critica.

Acest din urmă gen literar a încăput pe mîinile tinerilor recenzenţi de ziare, de la coloana a cincea, lipsiţi absolut de competenţa sau talentul necesar, în schimb

însă cîteodată de o îndrăzneală uimitoare. Un tînăr care în alte vremuri mai bune pentru viaţa intelectuală a ţării ar fi fost trecut în statistică sub rubrica analfabeţilor judecă acuma toate producţiile literare din lume, curentele literare, sociale, chestiunile sociologice, sistemele filozofice, etice, vorbeşte de Kant, Mill, Spencer, parcă e *per tu* cu ei, vorbeşte de ştiinţa care a dat faliment, de conflictul religiunii cu ştiinţa, şi asta tot cu talent şi cu competenţă de care s-ar înroşi un concierge * într-o ţară mai cultă.

Se înţelege, versuri slabe, nuvele rele, piese de teatru banale, recenziuni critice proaste n-au lipsit din nenorocire niciodată din literatura noastră atît de plăpîndă, dar cel puţin atunci ele au fost repudiate, discutate, şi au fost şi altele, ale chemaţilor, acuma însă cîmpul literar e ocupat aproape exclusiv de nechemaţi.

În cît priveşte publicul mai cult e de o indiferenţă absolută. Cînd prinzi cîte un om mai pricepător în ale literaturii şi îi arăţi poezii lipsite de orice poezie, nuvele şi piese de teatru lipsite de bun simţ, o recenziune asupra eticii lui Spencer, despre care tînărul recenzent chiar în ziua aceea auzise vorbindu-se la cafenea, omul nostru mai pricepător dă din umeri şi te întreabă nedumerit : „Da ce-ţi pasă, de ce le citeşti, lasă să scrie şi ei, cui strică ?". Şi pleacă înainte să-şi vadă de alte trebi mai importante.

Aşadar, iată situaţia pieţei noastre literare pe ultimii ani. Producţiuni literare, afară de puţine, de o mediocră valoare artistică, nu se produc, oamenii de real talent care s-au manifestat altădată sau nu scriu deloc, sau tipăresc lucruri inferioare talentului lor, iar ceea ce se tipăreşte, şi se tipăreşte mult, e de o nulitate dezolantă. Din altă parte, publicul mai cult e de o indiferenţă absolută : nici nu aprobă, nici nu se revoltă — o indiferenţă cum n-a existat în aceeaşi măsură de zeci de ani.

Toate acestea sînt semne incontestabile de criză literară. Ea devine însă cu totul manifestă cînd studiem dezvoltarea noastră materială, morală, intelectuală pentru trei-patru decenii din urmă, atunci criza literară apare ca un corolar necesar [al] crizei economice prin care trecem.

---

* [portar.]

Mă opresc aici pentru a nu răspunde la lucruri de care n-am fost întrebat.

Unde găsesc desăvîrşirea literaturii noastre, în trecut, prezent sau viitor ?

Cred că din cele zise mai sus reiese clar răspunsul. Noi n-am avut încă o mişcare literară, o literatură în adevăratul înţeles al cuvîntului. Am avut cîteva talente însemnate, am avut începuturi [ale] unor mişcări şi curente literare, începuturi frumoase, care promiteau mult dar numai atîta. Nu numai desăvîrşirea literară, o adevărată literatură în puterea cuvîntului, o repet, n-am avut încă. Să sperăm deci că vom avea în viitor. Dacă vom avea şi cînd, la aceasta nu-mi veţi cere un răspuns, ar fi să fac profeţii, şi nu-mi veţi cere să mă pun în flagrantă contrazicere cu cunoscuta sentinţă populară asupra celor ce vor să profetizeze în ţara lor.

Cine dintre scriitorii români a scris mai bine româneşte ?

O întrebare analoagă ar provoca, desigur, o ilaritate în ţările mai vechi în civilizaţie şi literatură, dar la noi ea e, în adevăr, foarte naturală.

Închipuiţi-vă dacă s-ar întreba în Franţa cine dintre scriitorii francezi cunoscuţi scrie mai bine franţuzeşte. Desigur că răspunsul ar fi că toţi au scris deopotrivă în franţuzeşte, doar n-o fi scris în bulgăreşte.

Altceva dacă s-ar fi făcut întrebarea cine scrie mai frumos sau, mai bine zis, cine e mai mare stilist. Nu-i vorbă, nici atunci răspunsul n-ar fi aşa de uşor de tot, nefiind reguli fixe după care s-ar putea măsura perfecţiunea stilistică [a] unui scriitor, aici mai mult hotărăşte propriul gust şi temperamentul celuia care judecă.

În Franţa probabil, în acest caz, sufragiile ar fi căzut asupra unuia din următorii scriitori ai veacului nostru : Hugo, Chateaubriand, Gautier, Flaubert, Taine, Renan, iar din cei în viaţă poate Anatole France.

Altceva [e] la noi. La noi, în adevăr, e justificată întrebarea dv. La noi, pînă la Alecsandri aproape n-a existat limba literară în adevăratul înţeles al cuvîntului, dar nici acuma nu e încă pe deplin închegată.

Limba noastră literară în mod necesar e şi trebuie să fie mult influenţată de limbile mai vechi în cultură, mai ales de cea franceză, după cum întreaga viaţa noastră socială e neapărat influenţată de viaţa socială occidentală. Sînt atîtea neologisme care neapărat trebuie introduse în limbă, însăşi sintaxa suferă schimbări, însăşi construcţia frazei. Dar în acest caz naşte mereu şi mereu întrebare : care neologism trebuie de introdus, care e preferabil, care nuanţă [a] lui mai ales corespunde limbii române, care construcţie mai ales corespunde geniului limbii noastre ş.a.m.d. Ştiinţa e în neputinţă de a ne da un răspuns la aceste întrebări, ce mai ales [ar putea] da inspiraţia artistică. Iată pentru ce poeţii, artiştii sînt chemaţi a crea limba literară a unui popor. În acest sens, acela care a făcut mai mult pentru limba noastră literară a fost Alecsandri. Dar Alecsandri a fost numai un talent, n-a fost un geniu care ar fi reuşit să fixeze limba literară pentru un timp îndelungat, cum a făcut, spre pildă, Puşkin în Rusia ; şi după Alecsandri limba noastră e tot încă departe de a avea acea fixitate relativă [pe] care o au limbile celorlalte popoare civilizate. Această lipsă de fixitate creează o mare nedumerire în limba noastră literară şi lipsa de criteriu comun, pe cît poate fi cel puţin aici un criteriu, pentru hotărîrea care anume operă e scrisă într-o limbă mai românească.

De obicei, la noi un scriitor crede că toţi ceilalţi nu ştiu să scrie adevărata limbă românească. În aceste condiţii, cum vedeţi, e foarte greu a vă da un răspuns satisfăcător.

Pentru a nu vă rămîne dator însă cu răspuns şi în această privinţă, vă voi numi un şir întreg de scriitori care, după umila mea opinie, au scris mai româneşte ; aceştia ar fi : Alecsandri, Bălcescu, Odobescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Anton Bacalbaşa ; dacă veţi adăuga din parte-vă cîteva nume, eu nu mă voi supăra şi nici cei pe care îi veţi adăuga.

C. D. G.

ARHIVA C.C. AL P.C.R., FONDUL NR. 95, DOSARUL NR. 4/4.

ADNOTĂRI

1. *Prefața* a însoțit cele două ediții ale lucrării : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III — dedicat fiicei sale Ștefania —, publicată în 1897 la București, în Editura librăriei „Socec" ; reprodusă în vol. III, ed. a III-a, Editura „Viața românească", București, 1923 și vol. III, ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925. — *11*

2. Studiul *Asupra mișcării literare și științifice* a fost publicat pentru întîia oară, sub titlul *Mișcarea literară și științifică*, în revista *Literatură și știință*, tom. 1, 1893, p. 1—28. A fost reprodus, cu titlul actual, în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. I și a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1897, p. 1—33 ; ed. a III-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 11—41 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 11—41. A fost reeditat în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 236—253 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 267—289 (fragment) ; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea a II-a (1890—1900), București, Editura politică, 1964, p. 314—323 (cu unele omisiuni) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 419—438 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 272—294. — *13*

3. Studiul *Cum se citește la noi* a apărut inițial, sub titlul *Polemice*, în revista *Literatură și știință*, tom. 2, 1894, p. 215—233. Cu titlul de față a fost reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. I și a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1897, p. 34—64 ; ed. a III-a, Editura „Viața românească", București, 1923, p. 42—71 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 42—71 ; reeditat

în C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 419, 420—421 (fragmente) ; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea a II-a (1890—1900), București, Editura politică, 1964, p. 351—362. — *34*

4. Revista *Literatură și știință* — la care au colaborat Al. Vlahuță, Barbu Șt. Delavrancea, O. Carp, N. Iorga, dr. D. Voinov, dr. Urechia, Paul Bujor ș.a. —, publicație semestrială sub direcția lui C. Dobrogeanu-Gherea, a apărut, la București, în două tomuri : primul în martie 1893, în editura librăriei „E. Grave et Co.", al doilea în martie 1894, în editura librăriei „Carol Müller". — *36*

5. Studiul *Artiștii proletari culți* a fost publicat mai întîi, sub titlul *Artiștii proletari intelectuali*, în *Literatură și știință*, tom. 2, 1894, p. 235—269. A fost reprodus, cu titlul de față în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. I și a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1897, p. 65—120 ; ed. a III-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 72—129 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 72—129. A fost reeditat în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 261—293 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 290—313 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 524—559 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 333—375. — *54*

6. Studiul *D. Panu asupra criticii și literaturii* reunește ciclul de articole publicat, sub titlul *Critica și literatura*, în *Lumea nouă*, anul II, nr. 549, 550, 551, 552 și 553 din 12, 13, 14, 15 și 16 iunie 1896. A fost reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. I și a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1897, p. 121—191 ; ed. a III-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 130—202 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 130—202. A fost reeditat în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 362—403 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 360—390 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 580—624 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva", 1975, p. 196—267 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefață

și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 19—71. — *91*

7. Articolele lui G. Panu au fost publicate în *Epoca literară*, anul I, nr. 1, 2, 3 și 4 din 15, 22 și 29 aprilie ; 6 mai 1896. — *91*

8. Se referă la studiul *Către d-nul Maiorescu*, publicat în revista *Contemporanul*, anul V, nr. 1, iulie 1886, p. 43—75 și reprodus în *Studii critice*, vol. II (1891), sub titlul *Personalitatea și morala în artă* (a se vedea C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, București, Editura politică, 1979, p. 279—307). — *95*

9. Se referă la reprezentanții Școlii lacurilor (lakistă) din Anglia, așa-numiții „the Lake poets", între care s-au numărat W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey — *106*

10. Studiul *Asupra esteticii metafizice și științifice* a fost publicat mai întîi în revista *Literatură și știință*, tom. 1, 1893, p. 72—98 și reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. I și a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1897, p. 192—229 ; ed. a III-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 203—241 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 203—241. A fost reeditat în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 191—213 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 238—253 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 439—462 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 242—267 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva", 1975, p. 102—139 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 215—243. — *137*

11. În revista *Convorbiri literare*, anul XXV, februarie-martie 1892, număr jubiliar, p. 885—894, Titu Maiorescu, după șase ani de tăcere, răspunde la studiul lui C. Dobrogeanu-Gherea *Către d-nul Maiorescu* din 1886 (reprodus în *Studii critice*, vol. II, 1891, sub titlul *Personalitatea și morala în artă*) prin articolul *Asupra personalității și impersonalității poetului* (care va fi reprodus în *Criticele* lui T. Maiorescu sub titlul *Contraziceri ? Mic studiu de strategie literară)*. Replica lui Gherea o constituie studiul de față. Cel de-al doilea articol polemic a fost semnat de A. Philippide, căruia Gherea i-a răspuns în studiul *Idealurile sociale și arta* (a se vedea volumul de față, p. 314—338). — *137*

12. Articolele lui T. Maiorescu *Comediile d-lui I. L. Caragiale* și *Poeți și critici* au fost publicate în revista *Convorbiri literare*,

anul XIX, nr. 6, din 1 septembrie 1885, p. 449—462 și, respectiv, anul XX, nr. 1, din 1 aprilie 1886, p. 3—9. — *139*

13. Este vorba de un articol polemic antijunimist, nesemnat, publicat în *Voința națională*, organul Partidului Național-Liberal, și reprodus în broșura intitulată *Contrazicerile d-lui T. Maiorescu*, București, Tip. Dorotea Cucu, 1886. — *149*

14. Studiul *O problemă literară* a fost publicat mai întîi în ziarul *Lumea nouă*, supliment literar, anul I, nr. 115 și 122, din 6 și 13 martie 1895, fiind reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. I și a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1897, p. 230—240 ; ed. a III-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 242—252 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 242—252. A fost tradus în limba bulgară, în revista *Literaturen almanah*, anul II, 1909, p. 144—151. A fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 143—152 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 345—351 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 346—353 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 568—574 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva", 1975, p. 172—182 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 5—12. — *162*

15. Scriitorul francez Paul Bourget se făcuse cunoscut în epocă prin numeroase romane de analiză psihologică. Romanul la care se referă C. Dobrogeanu-Gherea, tratînd probleme de morală în spiritul principiilor religioase, a apărut în 1889 cu titlul *Discipolul*. — *164*

16. Amplul studiu *Poetul țărănimii* a fost publicat pentru prima dată (după ce un mic fragment a apărut în *Evenimentul literar*, anul I, nr. 35, din 15 august 1894) în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. I și a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1897, p. 241—390. A fost reprodus în broșura C. Dobrogeanu-Gherea, *Poetul țărănimei (G. Coșbuc)*, Iași, Colecția „Foi volante", Editura „Viața românească", 1920, 122 p. Reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. III, ed. a III-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 253—410 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 253—410 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 187—278 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului,

1957, p. 176—291 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită, prefaţată şi note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1963, p. 227—260 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 519—569 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 625—723 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu, studiu introductiv şi note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, Colecţia „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 301—330 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi", Editura „Minerva", 1976, p. 213—325. — *169*

17. Culegere de poezii *Balade şi idile* a apărut în Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1893, 256 p. — *169*

18. Culegerea *Fire de tort. Versuri* a apărut în Bucureşti, Editura librăriei şcoalelor, Tip. C. Sfetea, 1896, 174 p. — *170*

19. Articolul *Caragiale fluierat* a fost reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 135—142 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 147—151 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 283—288. — *267*

20. În urma concursului (cu prezentarea anonimă a lucrărilor) organizat de conducerea Teatrului Naţional, piesa *D-ale Carnavalului* a primit, la 25 februarie 1885, premiul de 1 200 de lei şi dreptul de a fi reprezentată în cursul aceleiaşi stagiuni. Juriul concursului a fost format din V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, T. Maiorescu, V. A. Urechia, Gr. C. Cantacuzino, C. I. Stăncescu şi Gr. Ventura. — *268*

21. Articolul *Trei comedii ale lui I. L. Caragiale* reprezintă un material care a fost reluat şi dezvoltat de gînditorul român în studiul *I. L. Caragiale* (a se vedea C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, Bucureşti, Editura politică, 1979, p. 215—241). Întrucît el mărturiseşte că din articolul *Trei comedii...* a folosit, în vederea elaborării studiului, doar trei pagini, credem că prezintă interes să-l reproducem integral în ediţia de faţă. — *273*

22. Importantul studiu *Direcţiunea „Contemporanului"* a fost tipărit în două numere consecutive ale revistei *Contemporanul*, anul VI, nr. 5, decembrie 1887, p. 399—417 ; nr. 6, ianuarie 1888, p. 519—546. Partea a II-a (cu excepţia comentariului final) a fost revăzută şi publicată, sub titlul *Tendenţionismul şi tezismul în artă*, în *Studii critice*, vol. I, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1890 (a se vedea C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*,

vol. 6, Bucureşti, Editura politică, 1979, p. 192—214). Deşi, într-o notă, C. Dobrogeanu-Gherea anunţa că partea I a studiului va fi inclusă în al doilea volum de *Studii critice*, aceasta nu a mai avut loc, fapt pentru care, împreună cu partea finală a studiului, o reproducem în volumul de faţă. Întreg studiul (cu cîteva omisiuni) a fost inclus în culegerea *Presa muncitorească şi socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea I (1865—1889), Bucureşti, Editura politică, 1964, p. 158—181. — *291*

23. Este vorba de broşura lui Ioan N. Roman, *În contra direcţiunii literare de la „Contemporanul"*, Iaşi, Tipo-litografia H. Goldner, 1887. — *291*

24. Comedia într-un act *Ministru*, prelucrată şi localizată de V. G. Morţun după piesa lui Edmond Gondinet *Les Convinctions de papa*, a fost publicată în *Contemporanul*, anul IV, nr. 16/1885, p. 613—637. — *307*

25. Articolul *Decăderea literaturii contemporane* a fost reprodus în *Românul*, anul XXXVI din 25 februarie/8 martie 1892 ; *Săptămîna ilustrată*, anul I, nr. 2, din 10 ianuarie 1893, p. 11 ; *Viaţa nouă*, anul I, nr. 1, din 1 februarie 1898 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 416—418. — *311*

26. Studiul *Idealurile sociale şi arta* a fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 5—38 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 214—235; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 254—275 (fragmente) ; *Presa muncitorească şi socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea a II-a (1890—1900), Bucureşti, Editura politică, 1964, p. 323—336 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 463—486 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura „Minerva", 1976, p. 244—271. — *314*

27. Vezi adnotarea nr. 11. — *314*

28. „Tînăra Germanie" — grup de scriitori democrat-burghezi din deceniul al 4-lea al veacului al XIX-lea (L. Weinbarg, K. Gutzkow, G. Kühne, H. Laube, Th. Mundt), care, pe calea deschisă de L. Börne, şi H. Heine, au criticat stările de lucruri din Germania vremii lor. — *323*

29. Este vorba de marea revoluţie franceză de la 1789 — *324*

30. Într-o traducere mai recentă, citatul sună astfel : „Oamenii mari ai istoriei trebuie deci consideraţi şi ei conform momentelor generale, pe care le constituie interesul şi, prin urmare,

pasiunile individuale. Ei sînt oameni mari pentru că au voit și au înfăptuit lucruri mari, și anume lucruri juste și necesare, și nu închipuiri nesăbuite... Care dascăl n-a demonstrat, cu privire la Alexandru cel Mare, la Iulius Cezar, că acești oameni au fost mînați de patimi și că, în consecință, au fost oameni imorali ? De unde urmează nemijlocit că el, dascălul, este un om mai cumsecade decît ei, deoarece nu are asemenea patimi și poate dovedi că nici nu cucerește Asia, nici nu învinge pe Darius, ori pe Porus, dar că, bineînțeles, trăiește bine și lasă și pe alții să trăiască" (G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968, p. 34). — *337*

31. Înainte de a fi publicat în *Almanahul social-democrat pe anul 1894*, fragmente din studiul *Taras Șevcenko* au apărut în *Evenimentul literar*, anul II, nr. 6, din 23 ianuarie 1894. A fost tradus și publicat în *L'Ère Nouvelle* (Paris), anul II, nr. 5, mai 1894, p. 29—37, de unde a fost reprodus în revista bulgară *Delo*, 1894—1895, nr. 2, p. 129—135.

Un fragment din acest studiu, vizînd chestiuni de ordin socio-economic, a fost tipărit de organul central al P.S.D.M.R., *Lumea nouă* (anul III, nr. 834, din 20 aprilie 1897), ca un material de-sine-stătător, sub titlul *Pe malul Niprului*. Dată fiind semnificația sa, textul menționat (care a fost reeditat de revista *Viața nouă*, anul I, nr. 5, din 3 aprilie 1898, p. 35) a fost reprodus și în C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 3, București, Editura politică, 1977, p. 300—301.

Studiul *Taras Șevcenko*, în întregime, a fost reeditat în *Povestea vieții*, anul I, nr. 3, din 12 martie 1900, p. 1—4 ; *Gutenberg* (nr. festiv), nr. 13—14, din 11 iunie 1900. Sub formă de broșură a fost tipărit în biblioteca „Lumen", nr. 10, București, /f.a./, 16 p. A fost iarăși reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 49—62 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Trei scriitori ruși : Taras Șevcenko, Turgheniev, Dostoewsky*, București, Biblioteca socialistă, Editura P.S.D., 1945, p. 5—14 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 343—351 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 570—580 ; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea a II-a (1890—1900), București, Editura politică, 1964, p. 503—508 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 487—495. — *339*

32. Inițial, un fragment din studiul *Artiști-cetățeni* a fost publicat în *Evenimentul literar*, anul I, nr. 13, din 14 martie 1894, sub titlul *Ibsen, Björnson, Petöfi*. Studiul a fost reprodus în *Actualitatea*, nr. 4, din 1898, și tradus în limba bulgară, în revista *Sovremenik*, anul II (1909), nr. 1, p. 65—67 ; nr. 2, p. 132—142. Reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. V (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1927, p. 5—49 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 294—319 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1963, p. 81—117 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 314—345 ; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea a II-a (1890—1900), București, Editura politică, 1964, p. 336—351 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 496—523 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 268—297 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 299—332. — *349*

33. Legendarul jurămînt de pe muntele Rütli din 1307 a reprezentat un moment important în lupta dusă de cantoanele elvețiene unite în decursul secolelor XIII—XIV împotriva imperiului habsburgic. — *355*

34. Vezi adnotarea nr. 29. — *357*

35. Se referă la răscoala din 14 decembrie 1825 a unei părți din garnizoana Petersburg sub conducerea unor revoluționari din rîndul nobilimii, înăbușită în mod crunt de țarism. — *366*

36. Dostoevski a fost unul dintre membrii cercului lui M. V. Butașevski-Petrașevski, care urmărea reformarea fundamentală a situației social-politice din Rusia. — *367*

37. Răspunsul lui C. Dobrogeanu-Gherea la o anchetă literară întreprinsă de ziarul *Adevărul* a fost reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (ediție sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 162—165 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, vol. I, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 254—256 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 418, 422 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 560—562 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 298—300 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii și articole)*, (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva", 1975, p. 140—144 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii cri-*

tice, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 295—298. — *379*

38. Se face referire la studiul *Direcțiunea „Contemporanului"*, publicat în *Contemporanul*, anul VI, nr. 5, decembrie 1887, p. 399—417 ; nr. 6, ianuarie 1888, p. 519—546 (a se vedea C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, București, Editura politică, 1979, p. 192—214 și volumul de față, p. 291—310). — *379*

39. Se referă la studiul *Artiștii-cetățeni*, publicat în revista *Literatură și știință*, tom 2, 1894, p. 1—26 (a se vedea volumul de față, p. 349—378). — *381*

40. Este vorba de articolul *Zacherlina d-lui Hasdeu*, publicat de Al. Vlahuță în *Viața*, nr. 7 din 9 ianuarie 1894, revistă pe care o conducea în acea epocă împreună cu V. A. Urechia. — *382*

41. Sub titlul *Gherea despre „arta tendențioasă"* s-a publicat în *Evenimentul literar* un rezumat al intervenției lui C. Dobrogeanu-Gherea la ședința „Cercului de studii sociale din Iași" din 31 martie 1894. „Gherea — nota ziarul —, asistînd joia trecută la ședința «Cercului studiilor sociale din Iași», după conferința lui Nădejde despre *Obiecțiile ce se pot aduce materialismului istoric*, fiind rugat de publicul ascultător să vorbească ceva în chestia mult discutată *Artă pentru artă*, spuse, într-o scurtă improvizație cam următoarele". Prin intermediul unei corespondențe particulare primită din Iași, o relatare asemănătoare a fost publicată, sub titlul *În chestia „artei pentru artă"*, și în *Adevărul* (București), anul VII, nr. 1 829 din 4 aprilie 1894. Întrucît între cele două relatări sînt unele deosebiri, o reproducem aici și pe cea tipărită de ziarul *Adevărul :*

„*Arta pentru artă* este un termen metafizic și acest termen e întrebuințat de școala estetică transcendentală. Această școală a avut la noi de reprezentant pe d. Maiorescu. A vă vorbi astăzi despre teoriile acestei școli, mi se pare, e de prisos, căci nimeni nu le mai crede.

Opusă acestei școli a fost o alta, pe care o voi numi *patriotică*, și care și-a avut reprezentanții ei în perioada de la 1848.

Aceasta e școala care a acuzat *Junimea* de cosmopolită și antipatriotică. Ea *cerea* artistului, sub imputarea de *imoral și trădător de patrie*, să cînte patriotismul, să facă *artă naționalistă ;* căci reprezentanții ei s-au preocupat de constituirea și consolidarea statului burghez care atunci a luat ființă. Deși clădită pe baza șubredă a metafizicei, școala Maiorescu era mult superioară acestei doctrini estetice *patriotico-moraliste*, căci pe cînd cea dintîi îngrădea cîmpul de producțiune a artistului și nici nu lua în băgare de seamă temperamentul său, aceasta din urmă îi deschidea un cîmp mai liber.

Aceasta ne explică pentru ce în jurul *Junimei* găsim pe *Eminescu, Caragiale* etc., pe cînd *școala naționalistă* n-a produs decît lucruri sarbede, neartistice, deseori ridicole.

Aceste amîndouă școli estetice, care s-au luptat la noi în țară, au ambele greșelile lor, ca doctrină.

Școala metafizică a «artei pentru artă» [pentru că] neglijă elementul moral și social ; arta «tendenționiștilor socialiști» pentru că cerea artiștilor numai un fel de artă, acea naționalistă patriotică.

Concepția științifică de astăzi e o negare a amîndorura școli, o sintetizare însă în același timp fără să fi fost eclectică.

Arta e produsul mediului social și ancestral. Ca produs al acestui mediu, opera artistică se răsfrînge la rîndul ei asupra mediului social. În această concepție intră însă și o parte din «artă pentru artă», prin faptul că lăsăm liberă dezvoltarea temperamentului artistic, și partea cea bună din arta *patriotico-tendenționistă* care susținea influența operei artistice asupra mediului.

Această concepție nu *cere* nimic artistului. Societatea însă către care se adresează opera artistică *dorește* ca ea să fie exprimarea celor mai înalte idealuri și aspirații ale ei, sau cel puțin a celei mai mari părți dintr-însa, căci această societate nu se va entuziasma decît de acea sinceră operă artistică, decît de acel artist care se va fi adăpat la cea mai înaltă cultură și se va fi inspirat de cele mai înalte idealuri moralizatoare ale veacului. Concepția științifică, lăsînd de altmintrelea prin aceasta deplină libertate artistului, exclude deci *tezismul*, care ne mirăm cum de n-a fost opus acestei concepții căreia i s-a opus însă metafizica «artă pentru artă». [Semnat :] Gh." — *383*

42. Articolul *Genii necunoscute* a fost reeditat în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 257—260 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 415—417 (fragmente) ; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea a II-a (1890—1900), București, Editura politică, 1964, p. 402—405 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 563—567 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva", 1973, p. 145—151. — *385*

43. Articolul *Munca-creatoare și munca-exercițiu* a fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 122—134 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 320—328 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 435—437 (fragment). — *390*

44. Articolul *Înrîurirea traducerilor* a fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 96—102 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I

(ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 329—333. — *399*

45. Articolul *Traducerile şi limba literară* a fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 109—114 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 334—337. — *405*

46. În legătură cu semnificaţia deosebită a operei lui M. Eminescu, a se vedea aprecierile criticului român din studiul *Eminescu* (C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 6, Bucureşti, Editura politică, 1979, p. 61—123). — *407*

47. Articolul *Greutăţile traducerii* a fost reeditat în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 338—340. — *410*

48. Articolul *Ce trebuie să traducem* a fost reeditat în I. Gherea, (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 103—108 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 341—344. — *414*

49. În articolul *Tendinţele literaturii franceze actuale (Şcoala romană)*, Gherea face referiri la o serie de curente artistice manifestate în cultura franceză. Astfel, şcoala parnasiană sau curentul literar al parnasianismului, manifestat în Franţa la mijlocul secolului al XIX-lea, numit astfel după titlul publicaţiei antologice *Parnasul contemporan*, apărută în 1866. Parnasianismul a reflectat, în planul liricii, tendinţele spiritului pozitivist, exprimînd, totodată, reacţia faţă de excesele lirismului romantic. Situînd creaţia poetică sub semnul „impasibilităţii lucide", parnasianismul a cultivat construcţia savantă şi impersonală, descriptivă sau evocativă, virtuozitatea formei, imaginaţia rafinată şi armonia plastică. Printre maeştrii recunoscuţi ai genului s-au numărat : Th. Gautier, Leconte de Lisle, Ch. Baudelaire, Th. de Banville, J. M. de Heredia, Sully Prudhomme, Fr. Copée, Louis Ménard şi chiar Verlaine. Divergenţele de concepţii nu vor întîrzia însă să apară în sînul grupului după 1871, şi mai ales după 1876. — *421*

50. În 1884, Paul Verlaine a publicat eseul *Poeţii blestemaţi*. Simbolismul începe să capete caracterul unei şcoli literare, avînd ca lideri din 1885 pe Verlaine şi Mallarmé. La 18 septembrie 1886, în suplimentul literar al ziarului *Figaro*, Jean Moréas a publicat un manifest al simbolismului. Totuşi noţiunea ca atare a fost folosită pentru prima oară în 1857, de Ch. Baudelaire, în poemul *Scrisori*. — *421*

51. Se referă la celebra „Pleiadă" (grup de şapte persoane ilustre) a Renaşterii franceze, din care au făcut parte Pierre de Ronsard,

J. Du Bellay, J. A. de Baïf, Pontus de Tyard, E. Jodelle, R. Belleau şi J. D. Dorat. — *422*

52. Proverb care în româneşte este similar cu : „Decît în ţară străină cu pită şi slănină, mai bine în satul său cu mălaiul cît de rău". — *423*

53. Francisque Sarcey a fost un cunoscut şi foarte popular critic dramatic al ziarului *Temps*. — *424*

54. Articolul *Leconte de Lisle şi poezia contemporană* a fost reprodus în C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii şi articole)* (antologie, postfaţă şi bibliografie de Mircea Iorgulescu), Bucureşti, Editura „Minerva", 1975, p. 152—171 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi", Editura „Minerva", 1976, p. 326—340. — *426*

55. Vezi adnotarea nr. 49. — *426*

56. Articolul *Teatrul Naţional* a fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 115—121 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 352—356. — *439*

57. Studiul *Materialismul economic şi literatura* a fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 159—161 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 357—361 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 354—359 ; *Presa muncitorească şi socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea a II-a (1890—1900), Bucureşti, Editura politică, 1964, p. 541—546 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 575—579 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii şi articole)* (antologie, postfaţă şi bibliografie de Mircea Iorgulescu), Bucureşti, Editura „Minerva", 1975, p. 183—190 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura „Minerva", 1976, p. 13—18. — *444*

58. Articolul *Critici volintiri* a fost reeditat în C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii şi articole)* (antologie, postfaţă şi bibliografie de Mircea Iorgulescu), Bucureşti, Editura „Minerva", 1975, p. 191—195 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi", Editura „Minerva", 1976, p. 72—75. — *449*

59. Studiul *Țăranul în literatură*, imediat după publicare, a fost reprodus în *Tribuna poporului* (Arad), anul II (1898), nr. 13 din 20 ianuarie/1 februarie, p. 62—63, și nr. 14 din 21 ianuarie/2 februarie, p. 66—67. A fost reeditat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 298—315 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 417—429 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 397—412 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 724—737 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 331—344 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 159—174. — *453*

60. *Răspunsul lui C. Dobrogeanu-Gherea la „Ancheta asupra evoluției noastre literare"*, întreprinsă de Em. Cerchez și M. Pașcanu, a fost publicat în *L'Indépendance roumaine* (anul 25, nr. 7 405 și 7 412 din 5/18 și 12/25 martie 1901), care apărea la București. Chestionarul anchetei a constat din următoarele întrebări : „Trece țara noastră printr-o criză literară ? — Care sînt cauzele ei ? — Unde trebuie căutată culmea idealului literaturii noastre : în trecut sau în prezent ? — Care e autorul ce a scris româneasca cea mai pură ?". Acest text a fost tradus în românește de redacția ziarului *Adevărul literar și artistic* (anul III, seria a III-a, nr. 76 din 7 mai 1922), care, după ce menționa că este vorba de un „articol în românește inedit" al lui Gherea, insera următoarea notă : „În 1901, ziarul *L'Indépendance roumaine* a făcut o anchetă asupra crizei literare din acea vreme. La întrebările puse a răspuns, între alții, și C. Dobrogeanu-Gherea. Reflecțiile lui se pot citi și azi cu mult interes. Cum articolul din *L'Indépendance* n-a apărut niciodată în românește, socotim nimerit să-l dăm aici în traducere. Iată ce spunea marele critic despre criza literară de acum 20 de ani". O nouă traducere este publicată în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. IV (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"—Alcalay, 1925, p. 39—48, cu mențiunea că a fost realizată de fiul criticului, Ioan Dobrogeanu-Gherea. Această din urmă traducere a fost reprodusă și în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 404—410 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 738—744 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva", 1975, p. 268—278 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 76—83.

În Arhiva C.C. al P.C.R. se află un manuscris al lui C. Dobrogeanu-Gherea, scris, evident, în românește, care conține tocmai răspunsul reputatului critic la ancheta literară menționată. Sînt două forme, ce atestă o muncă atentă de elaborare la un prim text, care a fost apoi transcris și îmbunătățit, la rîndul său. În această situație am considerat că este foarte util ca, alături de răspunsul apărut în ziarul *L'Indépendance roumaine*, să publicăm manuscrisul lui Gherea, care înlocuiește cu mult mai bine o traducere, ce s-ar îndepărta inevitabil (cum s-a și întîmplat cu cele din 1922 și 1925) de la specificul limbii și stilului autorului. Cele cîteva mici deosebiri între texte, ușor de sesizat și comparat, sînt datorate, desigur muncii redacționale de finisare finală a materialului. — *467*

INDICE DE NUME

A

Alecsandri, Vasile. — 15, 18, 22, 73, 75, 79, 87, 95, 104, 105, 107, 119, 123, 125, 126, 131, 134, 140, 230, 234, 406, 407, 468, 470, 473, 474, 476, 478, 480, 481.

Alexandrescu, Grigore. — 18, 104, 105, 107, 119, 124, 125, 126, 131, 406, 407, 468, 470.

Alexandru al II-lea, țar al Rusiei. — 457.

Alexandru Macedon. — 337.

Alfieri, Vitorio. — 333, 364, 365.

Anghel, Const. D. — 382.

Aretino, Pietro. — 328, 332, 333.

Aristofan. — 105.

Aristotel. — 153.

Arnold, M. — 436.

Arréat, Lucien. — 336.

Auditor (vezi : G. Ibrăileanu).

Auerbach, Berthold. — 312, 403, 460, 463.

B

Bacalbașa, Anton C. (Tony). — 36, 121, 130, 477, 481.

Bain, Alexander. — 160.

Balzac, Honoré de. — 81, 99, 163, 354, 371, 402, 416, 417, 451, 455, 456, 458, 459, 461, 462, 463, 465.

Banville, Théodore de. — 419.

Barrès, Maurice. — 423.

Basarabeanu, Ștefan (pseud. lui Victor Crăsescu). — 130, 293, 294, 469, 477.

Batiușcov. — 107.

Bălăcescu, Costache. — 124, 125, 134.

Bălcescu, Nicolae. — 18, 474, 481.

Beecher-Stowe, Harriet. — 367.

Beldiceanu, Nicolae. — 120, 124, 125, 293, 309.

Belinski, Vissarion Grigorievici. — 323, 324, 326, 327.

Bentham, Jeremy. — 372.

Berlioz, Hector. — 428.

Bernard, Charles de. — 456.

Binet. — 154.

Björnson, Björnstjerne. — 324, 326, 369, 370, 371, 402, 403, 416.

Blackie, John Stuart. — 362, 363.

Bodenstedt. — 312.

Bogdan-Duică, G. — 139.

Bois, Jules. — 421.

Bolintineanu, Dimitrie. — 468, 476.

Bolliac, Cezar. — 18.

Börne (Löb Baruch, zis Ludwig). — 323, 352, 353.

Bourget, Paul-Charles-Joseph. — 164, 430.

Boysen, Hjalmar Hjorth. — 353.

Brandes, Georg. — 324, 326, 327, 356, 359, 360, 363, 370, 371, 406.

Briulov, K. P. — 340.

Brunetière, Ferdinand. — 100, 357, 434.

Budai-Deleanu, Ion. — 127.

Bujor, Paul. — 130.

Burghelea. — 317.

Burns, Robert. — 89, 229, 330, 362, 363.

Byron, George Gordon, lord. — 106, 125, 308, 312, 356, 358, 359, 360, 361, 376.

C

Caragiale, Ion Luca. — 6, 15, 19, 31, 46, 47, 50, 51, 67, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 96, 102, 124, 130, 135, 139, 150, 151, 156, 248, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 286, 288, 289, 290, 383, 407, 441, 450, 469, 470, 474, 477, 478, 481.

Carmen Sylva (pseud. reginei Elisabeta). — 79.

Carol de Würtenberg. — 355.

Carp, O. (pseud. lui Gheorghe Proca). — 31, 38, 50, 51, 62, 71, 74, 76, 120, 124, 125, 130, 190, 224, 225, 239, 240, 241, 248, 253, 255, 401, 407, 469, 477.

Carp, Petre P. — 74.

Case, John. — 456.

Castlereagh. — 358.

Cehov, Anton Pavlovici. — 417, 459, 462.

Cerchez, Em. — 467.

Cernîșevski, Nikolai Gavrilovici. — 324, 326.

Cervantes, Saavedra Miguel de. — 307, 415.

Cezar (Caius Iulius Caesar). — 337.

Chateaubriand, François René, viconte de. — 426, 473, 480.

Chénier, Marie-Joseph de. — 433.

Cișman, Virgiliu N. — 120.

Ciutea, Lascăr. — 310.

Cladel, Léon. — 456.

Conachi, Costache. — 104, 127, 132, 134, 468, 475.

Copernic (Nicolaus Copernicus). — 391, 433.

Corneille, Pierre. — 125, 432, 451.

Correggio (Antonio Allegri zis *il*). — 309.

Coșbuc, George. — 6, 11, 12, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 130, 134, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186,

187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 407, 450, 469, 470, 477, 478.

Creangă, Ion. — 96, 469, 474, 477, 481.

Currer Bell (pseud. lui Charlotte Brontë). — 402, 416.

Cuza, A. C. — 120, 125.

D

Dante, Alighieri. — 42, 107, 127, 133, 241, 311, 364, 415.

Darius al III-lea Codomannos. — 337.

Darwin, Charles Robert. — 447.

Daudet, Alphonse. — 61, 165, 312, 396, 402, 403, 416.

Delavrancea, Barbu Șt. — — 31, 38, 50, 51, 67, 92, 104, 130, 474.

Demetrescu, Traian. — 67, 120, 125, 469, 477.

Derjavin, Gavril Romanovici. — 107.

Descartes, René. — 438.

Diamandi, George. — 423.

Dickens, Charles. — 312, 360, 361, 402, 403.

Diderot, Denis. — 356, 357.

Dimitrescu-Iași, Constantin. — 62.

Dobrogeanu-Gherea, Constantin. — 5, 6, 7, 19, 39, 44, 45, 46, 52, 56, 72, 116, 138, 139, 141, 143, 144, 150, 152, 168, 170, 241, 273, 298, 307, 313, 314, 316, 323, 328, 338, 348, 378, 379, 382, 383, 389, 398, 404, 409, 413, 418, 443, 444, 448, 466, 467, 474, 476.

— C. D. G. — 12, 481.

— I. (Ioan) Gherea. — 272, 290, 310.

— C.G. — 425, 438, 452.

Dobroliubov, Nikolai Aleksandrovici. — 324.

Dolce, Lodovico. — 333.

Dostoievski, Fiodor Mihailovici. — 99, 134, 135, 164, 323, 366, 367, 402, 403, 412, 416, 464.

Dumas, Alexandre. — 427.

Du Plessys, Maurice. — 422, 423.

E

Ecaterina a II-a, țar al Rusiei. — 107.

Echegaray y Eizaguirre, José. — 442.

Eckermann, Johann Peter. — 355.

Eliot, George (pseud. lui Mary Ann Evans). — 163, 165, 306, 312, 353, 402, 416.

Elisabeta I, regină a Angliei. — 108.

Eminescu, Mihai. — 6, 28, 29, 30, 31, 32, 38, 41, 42, 45, 46, 47, 51, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 84, 87, 89, 91, 92, 95, 96, 105, 107, 109, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 134, 135, 150, 172, 173, 177, 183, 184, 185, 190, 201, 210, 224, 225, 226, 229, 231, 239, 240, 241, 248, 255, 260, 264, 293, 299, 309, 310, 373, 394, 395, 407, 411, 450, 458, 469, 470, 474, 477, 478, 481.

d'Ennery, Adolphe Philippe. — 441.

Ernst. — 417.

Eschil (Aisckylos). — 42, 105, 106, 262, 336, 415.

Euclid (Eukleides). — 330.

Euripide (Euripides). — 105, 106, 336.

F

Fabre, Ferdinand. — 456, 462.

Farina, Salvatore. — 417.

Fechner, Gustav Theodor. — 160.

Ferrero, Guglielmo. — 390, 391.

Fichte, Johann Gottlieb. — 13.

Flaubert, Gustave. — 371, 402, 416, 426, 427, 428, 429, 432, 451, 473, 480.

Fleva, Nicolae. — 112.

Fonvizin, Denis Ivanovici. — 107.

Forbes, Archibald. — 160.

Fourier, François Marie Charles. — 367.

France, Anatole. — 419, 420, 424, 473, 480.

Freiligrath, Ferdinand. — 323.

Fulda, Ludwig. — 403.

G

G. I. (vezi : G. Ibrăileanu).

Galilei, Galileo. — 433.

Gambetta, Léon. — 289.

Garborg, Arne. — 417.

Garșin, Vsevolod Mihailovici. — 396, 417.

Gautier, Théophile. — 426, 427, 428, 429, 430, 432, 473, 480.

Gervinius, Georg-Gottfried. — 360.

Gheorghe din Moldova (pseud. lui George Kernbach). — 120.

Ghica, Ion. — 18.

Glouvet. — 456.

Goethe, Johann Wolfgang. — 106, 107, 109, 111, 126, 127, 133, 311, 312, 322, 324, 326, 327, 328, 336, 351, 352, 353, 354, 355, 373, 402, 415.

Gogol, Nikolai Vasilievici. — 323.

Goncourt, Edmond Huot de. — 312, 402, 428.

Gondinet, Edmond. — 307.

Gorun, Ion (pseud. lui Alexandru Hodoș). — 120, 469, 477.

Granovski, Timofei Nikolaevici. — 323.

Grant, Allen. — 160.

Gutzkow, Karl. — 323.

Guyau, Marie Jean. — 160, 436, 437.

H

Halbe. — 403.

Hamilton, William. — 148.

Hardy, Thomas. — 417.

Hasdeu, Bogdan Petriceicu. — 130, 223, 468, 470, 476, 478.

Hauptmann, Gerhardt. — 403, 417, 460.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. — 13, 107, 337.

Heine, Heinrich. — 312, 313, 322, 323, 324, 326, 351, 352, 353, 354, 356, 373, 401, 402.

Heliade-Rădulescu, Ion. — 18, 468, 476.

Helmholtz, Hermann. — 159, 393.

Hennequin, Emil. — 160.

Heraclit. — 450.

Herder, Johann Gottfried. — 322, 324, 326.

Heredia, José-Maria de. — 421.

Herwegh. — 312.

Herzen, Aleksandr Ivanovici. — 323, 326, 327.

Heyse, Hermann. — 403.

Hirth, Georg. — 160.

Homer. — 133, 248, 311, 331, 336.

Horațiu (Quintus Horatius Flaccus). — 22, 330, 431.

Houves. — 417.

Hugo, Victor-Marie. — 99, 104, 106, 125, 140, 312, 322, 357, 360, 426, 427, 430, 434, 435, 451, 473, 480.

Huret. — 423.

Hypathia. — 435.

I

Ibrăileanu, Garabet (pseud. Auditor ; G. I.). — 138, 384.

Ibsen, Henrik-Johan. — 69, 111, 125, 166, 167, 324, 326, 327, 369, 370, 403, 416.

Ionescu-Rion, Raicu (pseud. Noir). — 36, 49, 50, 51, 53.

Iosif Ștefan Octavian. — 120, 469, 477.

J

Jakobsen. — 417.

Jaurès, Jean. — 59.

Jukovski, Vasili Andreevici. — 107, 340.

K

Kant, Immanuel. — 391, 431, 471, 479.

Keats, John. — 312.

Kepler, Johannes. — 433.

Kielland, Alexander Lange. — 396, 417.

Klopstock, Friedrich Gottlieb. — 106.

Kogălniceanu, Mihail — 18, 450.

Korne, Mihail (pseud. lui M. D. Cornea). — 317.

Korolenko, Vladimir Galaktionovici. — 417.

Krasinsky, Zygmunt. — 365.

L

Lafargue, Paul. — 406.

Lake. — 363.

Lamartine, Alphonse de. — 125, 312, 357, 426, 427, 451.

Laube, Heinrich. — 323.

Lazăr, Gheorghe. — 14.

Lecca, Haralamb G. — 130, 469, 477.

Leconte de Lisle (Charles Marie Leconte, zis). — 419, 420, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438.

Lemaître, Antoine-Louis-Prosper, zis Frédérick. — 166.

Lenau, Nikolaus (pseud. lui Nikolaus Niembsch von Strehlenau). — 118, 211, 262, 312.

Léo, André. — 455, 456.

Leopardi, Giacomo. — 211, 364, 365, 376.

Lermontov, Mihail Iurevici. — 107, 366.

Lessing, Gotthold Ephraim. — 106, 109, 322, 324, 325, 326, 327, 351, 354, 357, 451.

Lewes, George Henri. — 353.

Liard, Louis. — 148.

Lombroso, Cesare. — 167, 373.

Lorrain (Le Lorrain), Claude Gelée, zis Claude. — 432.

M

Macaulay, Thomas Babington lord, baron de Rothley. — 361.

Macedonski, Alexandru. — 121, 469, 477.

Maiorescu, Titu. — 74, 95, 96, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 316, 317, 383.

Mallarmé, Stéphane. — 430.

Manzoni, Alessandro. — 111.

Marholm. — 371.

Maria Tereza. — 86.

Marzials, Frank T. — 361.

Maudsley, Henry. — 142, 154.

Maupassant, Guy de. — 111, 126, 134, 164, 312, 396, 398, 402, 416, 451, 456.

Maurras, Charles-Marie-Photius. — 422, 424.

Mavrocordat, Alexandru. — 360.

Mazzini, Giuseppe. — 360.

Mehring, Franz. — 351, 354.

Ménard, Louis-Nicolas. — 420.

Mickiewicz, Adam. — 106, 365, 368, 376.

Mihăilescu Ștefan (pseud. Stemi). — 267, 268, 269, 270, 271, 274, 278, 281, 283, 285, 287, 289, 290.

Mill, John Stuart. — 147, 148, 153, 471, 479.

Mille, Constantin. — 36.

Milton, John. — 42, 415.

Missir, Petre. — 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 76, 80, 83.

Molière (Jean-Baptiste Poquelin, zis). — 306, 307, 322, 380, 440, 451.

Monet, Claude. — 432.

Moore, Thomas. — 363, 364, 376.

Moréas (Jean Papadiamantopoulos, zis Jean). — 421, 422, 423, 424.

Morris. — 166, 167, 311.

Morțun, Vasile G. — 36, 130, 273, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 304, 305, 307.

Mumuleanu, Barbu Paris. — 104, 106, 127.

Mundt, Theodor. — 323.

Musset, Alfred de. — 99, 118, 124, 125, 262, 312, 322, 354, 357, 371, 426, 427, 451.

N

Napoleon I Bonaparte. — 103, 104.

Napoleon al III-lea. — 357.

Nădejde, Ioan. — 36.

Nădejde, Sofia. — 78, 130, 293.

Neculau, D. — 308.
Negri, Costache. — 18.
Negruzzi, Leon. — 87, 317.
Nekrasov, Nikolai Alekseevici. — 324.
Newton, Isaac. — 391.
Nicolae I, țar al Rusiei. — 345, 346, 366.
Nicoleanu, Nicolae. — 120.
Nietzsche, Friedrich. — 166.
Niger (vezi : N. Rădulescu-Niger).
Noel, Roden. — 359, 360.
Noir (vezi : Raicu Ionescu-Rion).
Nordau, Max. — 167.

O

Odobescu, Alexandru. — 474, 481.
O'Hagan, Thomas, lord cancelar al Irlandei. — 363.
Ovidiu (Publius Ovidius Naso). — 22.

P

Paicu, Pavel. — 317.
Pann, Anton. — 123, 124, 125, 134, 135.
Panu, George. — 6, 91, 92, 93, 94, 95, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 118, 122, 124, 127, 129, 136.
Pascal, Blaise. — 101, 330, 428.
Pașcanu, M. — 467.
Pavelescu. — 120.
Păun-Pincio, Ion. — 120.
Pericle. — 419.
Petöfi, Sandor. — 371, 376.
Petrarca, Francesco. — 119.
Philippide, Alexandru A. — 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 349, 353, 373.
Pindar. — 111.
Pissaro, Camille. — 432.
Pitagora (Pythagoras). — 330, 331.
Platon. — 139, 152, 157, 159, 376, 419, 436.
Pompiliu, Miron. — 317.
Pope, Alexander. — 106.
Popovici-Bănățeanu, Ioan. — 120.
Porus. — 337.
Poussin, Nicolas. — 432.
Protagoras. — 432.
Pulci, Luigi. — 333.
Pușkin, Aleksandr Sergheevici. — 107, 365, 366, 368, 473, 481.

R

Raab, Felix. — 358.
Rachelli, A. — 364.
Racine, Jean. — 125, 415, 432, 451.
Rahel. — 323.
Ranetti, G. — 120, 477.
Raynaud, Ernest. — 422, 424.
Rădulescu-Niger, Nicolae G. (pseud. Niger). — 267, 268, 269, 271, 274, 278, 281, 283, 285, 287, 289, 290.
Renan, Ernest. — 419, 420, 473, 480.

Rîleev, C. F. — 366.
Roman, Ioan N. — 51, 52, 53, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310.
Ronetti-Roman. — 31, 38, 51, 120.
Ronsard, Pierre de. — 427.
Rose-Croix. — 428.
Rosetti, Constantin A. — 18, 112, 113, 114.
Rosetti, Dante-Gabriel. — 166, 311.
Rosetti, Radu. — 120.
Rousseau, Jean-Jacques. — 356, 357, 361, 362.

S

Saint-Beuve, Charles Augustin de. — 99, 100, 426, 427, 451.
Sand, George (pseud. lui d'Amandine Lucie Aurore Dupin, baroneasă Dudevant). — 134, 403, 426, 454, 456, 458, 463.
Saphir, Demetru Neculae. — 269, 281.
Sarcey, Francisque. — 424.
Schäffle, Albert. — 320.
Scherr, Johannes. — 355.
Schiller, Friedrich. — 106, 109, 111, 312, 322, 324, 326, 328, 336, 351, 354, 355, 356, 373, 431.
Schopenhauer, Arthur. — 148, 157, 158, 211, 326, 364.
Shakespeare, William. — 107, 108, 127, 139, 306, 311, 327, 415, 440.
Shelley, Percy Bisshe. — 42, 308, 312, 332, 335, 358, 359, 366, 373, 374, 376.
Slavici, Ion. — 469, 477.
Slovacky, Juliusz. — 365.
Sofocle (Sophokles). — 106, 262, 336, 420.
Spencer, Herbert. — 56, 431, 450, 471, 479.
Spielhagen, Friedrich. — 312, 403.
Spinoza, Baruch (Benedictus de). — 149.
Stavri, Artur. — 50, 120, 125, 190.
Stemi (vezi : Șt. Mihăilescu).
Stendhal (Henry Beyle). — 402, 416.
Steuerman-Rodion, Avram. — 120.
Strindberg, Jean-Auguste. — 166, 167, 168, 396, 417.
Sudermann, Hermann. — 403, 417, 443.
Sully, James. — 154, 160.
Sully, Prudhomme (René François Armand Prudhomme, zis). — 134, 419.
Swinburne, Algernon Charles. — 166, 167, 311.
Symington, Andrew James. — 363, 364.

Ș

Șevcenko, Taras Grigorevici. — 12, 229, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 368, 369, 376.
Ștefan cel Mare. — 231.
Ștefăniță-Vodă. — 231, 232, 233.

T

Taine, Hippolyte Adolphe. — 160, 331, 361, 362, 374, 419, 427, 429, 451, 473, 480.

Taylor, Bayard. — 353, 354.

Telor, Dimitrie (pseud. lui Dumitru Constantinescu). — 130.

Teodoru, Dimitrie A. — 293, 294, 309.

Thackeray, William Makepeace. — 312, 360, 361, 402.

Theuriet, André. — 456, 457, 462, 463.

Tițian (Tiziano Vecellio). — 345, 396.

Tolstoi, Lev Nikolaevici. — 81, 99, 163, 164, 167, 366, 368, 402, 416, 459, 462, 463, 464.

Toma, Alexandru (pseud. Tomșa). — 130.

Turgheniev, Ivan Sergheevici. — 99, 134, 234, 323, 366, 367, 396, 397, 402, 416, 456, 457, 459.

Ț

Țichindeal, Dimitrie. — 127.

U

Urechia, Vasile Alexandrescu. — 469, 477.

Uspenski, Gleb. — 458, 459.

V

Văcărescu, Iancu. — 124, 127, 132, 134, 468, 475.

Verga, Giovanni. — 417.

Verlaine, Paul. — 166, 421, 430.

Veron, Louis. — 160.

Vigné, d'Octon. — 456, 462, 463, 465.

Vigny, Alfred de. — 426, 430, 432.

Villemain, François. — 100.

Vlahuță, Alexandru. — 31, 38, 50, 51, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 92, 96, 120, 124, 125, 130, 190, 382, 407, 469, 477.

Vogüé, Eugen Melchior de. — 99, 366.

Volenti, Nicolae. — 317.

Voltaire (François-Marie Arouet, zis). 101, 283, 356, 357.

W

Wagner, Richard. — 167.

Z

Zamfirescu, Duiliu. — 120, 125, 130, 469, 477.

Zola, Emile. — 61, 94, 95, 111, 150, 159, 160, 163, 164, 165, 167, 168, 267, 312, 392, 402, 426, 455, 456, 458, 461, 462, 465.

INDICE DE ZIARE ȘI REVISTE

„Adevărul" (București) — cotidian. — 5, 382.

„Adevărul literar" (București) — supliment al ziarului „Adevărul". — 121.

„Almanahul social-democrat pe anul 1894" (București). — 348.

„Contemporanul" (Iași) — revistă științifică și literară. — 5, 52, 53, 137, 139, 272, 273, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 308, 309, 310, 379.

„Contemporary Review" (Londra). — 434.

„Convorbiri literare" (București) — revistă de cultură. — 50, 51, 137, 139, 140, 159, 227, 268, 281, 284, 314, 328, 329, 373, 449.

„Drepturile omului" (București) — ziar politic-social editat de Cercul socialist din București. — 5, 267, 269, 272, 274, 281.

„Epoca literară" (București) — supliment al ziarului conservator „Epoca". — 91, 111, 124, 125.

„Evenimentul literar" (Iași) — revistă socială și literară. — 5, 49, 384, 389, 396.

„Gazeta săteanului" (Rîmnicu Sărat) — revistă științifică și literară. — 5, 453, 463, 466.

„Gutenberg" (București) — organ al lucrătorilor tipografi. — 5, 313.

„Literatură și știință" (București) — publicație semestrială, director C. Dobrogeanu-Gherea. — 5, 36, 42, 48, 49, 50, 51, 53, 315, 338, 350, 378, 381.

„L'Indépendance roumaine" (București) — cotidian. — 5, 7, 474.

„Lumea nouă" (București) — organ zilnic al social-democrației române. — 5, 168, 398, 404, 409, 413, 418, 425, 438, 443.

„Lumea nouă științifică și literară" (București) — supliment săptămînal al ziarului „Lumea nouă". — 5, 448, 452.

„Lupta" (București) — ziar radical. — 138.

„Revista nouă" (București) — sub direcția lui B. P. Hasdeu. — 104.

„Revue encyclopédique (Paris) — sub direcția lui Georges Moreau. — 462.

„Steluța“ (Roman). — 277.
„Tribuna“ (Sibiu) — ziar politic și cultural. — 205.
„Universul“ — cotidian. — 50.
„Vatra“ (București) — foaie ilustrată pentru familie, sub direcția lui I. Slavici, I. L. Caragiale și G. Coșbuc. — 86.
„Viața“ (București) — revistă literară — 74, 382.
„Ziua“ (București) — cotidian radical. — 111, 112.

INDICE DE DENUMIRI GEOGRAFICE

Africa. — 108, 454.
America. — 57, 417, 441.
Anglia (Englitera). — 108, 163, 311, 312, 322, 331, 353, 358, 359, 360, 361, 363, 416, 417.
Apus (Occident). — 17, 191, 317, 321, 347, 469, 473.
Asia. — 337.
Atena. — 19, 419.
Attica. — 433.
Austria. — 206.
Bacău. — 112.
Basarabia. — 366.
Bîrlad. — 319, 320, 321, 328.
Boemia. — 18.
București. — 19, 56, 88, 169, 249, 272, 274, 277, 313, 323, 338, 348, 378, 382, 398, 404, 409, 413, 418, 425, 438, 442, 443, 444, 445, 448, 452, 474.
Caldeea. — 436.
Caucaz (munte). — 342, 345, 369.
Caucazia. — 366.
Ceahlău (munte). — 191, 192.
Cluj. — 87, 88, 249.
Cnid (Knidos). — 421.
Crimeea. — 366.
Danemarca. — 18, 370, 406.
Eleon (munte). — 343.
Europa. — 17, 19, 23, 40, 41, 61, 62, 101, 115, 117, 133, 360, 363, 372, 407, 408, 454, 477.
Franța. — 17, 99, 104, 106, 167, 311, 312, 322, 324, 356, 357, 399, 416, 451, 460, 472, 473, 480.
Galiția. — 339, 346.
Germania. — 13, 18, 103, 106, 109, 111, 126, 134, 158, 311, 312, 322, 323, 324, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 417, 443, 451, 460.
Golgota (munte). — 242, 343, 347, 348.
Grecia (Helada). — 40, 105, 106, 360, 433, 434.
Iași. — 52, 137, 290, 310, 384, 389.
India. — 24, 435.
Irlanda. — 358, 363.
Italia. — 111, 333, 359, 360, 364, 365, 417.
Kanev. — 347.

Kiev. — 339, 345.
Libia. — 423.
Lituania. — 365.
Marea Adriatică. — 123.
Marea Aral. — 345, 369.
Marea Neagră. — 347.
Maroc. — 234.
Meiningen. — 355.
Milo (insulă). — 431.
Mont Blanc. — 373.
Năsăud. — 86, 87, 89, 206, 243.
Nipru. — 347.
Nistru. — 225.
Nord. — 421, 422, 424, 425.
Norvegia. — 369, 370, 416.
Olt (rîu). — 196.
Orenburg. — 345.
Paris. — 46, 79, 277, 294, 367.
Paros. — 309.
Pădurea Neagră. — 460.
Petersburg. — 340, 342, 346, 367.
Ploiești. — 79, 271, 285, 287, 288.
Polonia. — 18, 365, 376.
Prahova (rîu). — 202, 203.
Provence. — 424.
Rîmnicu Sărat. — 466.
Roma. — 40.
Roman. — 277.
România. — 19, 87, 205, 206, 249, 263, 445.
— Țara românească. — 28, 86, 108, 114, 138, 206, 231, 317, 327, 449, 451.
Rusia. — 107, 163, 323, 324, 339, 342, 345, 346, 365, 366, 367, 368, 403, 412, 416, 417, 456, 457, 460, 473, 481.
Rütli (munte). — 355.
Scoția. — 362.
Serbia. — 18.
Siberia. — 324, 342, 367, 368.
Sodoma. — 443.
Sud. — 424, 425.
Syrta Mare (golf). — 423.
Syrta Mică (golf). — 423.
Tisa. — 225.
Transilvania. — 86, 87, 88, 169.
Triest. — 364.
Tunis. — 234.
Tunisia. — 423.
Ucraina (Malorosia). — 339, 340, 341, 342, 346, 368.
Ungaria. — 371.
Varșovia. — 376.
Weimar. — 352, 355.

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

STUDII CRITICE (VOL. III)

Prefață 11
Asupra mișcării literare și științifice 13
Cum se citește la noi 34
Artiștii proletari culți 54
D-l Panu asupra criticii și literaturii 91
Asupra esteticii metafizice și științifice . . . 137
O problemă literară 162
Poetul țărănimii 169

ALTE STUDII ȘI ARTICOLE DE ESTETICĂ ȘI CRITICĂ LITERARĂ

„Caragiale fluierat" 267
Trei comedii ale lui I. L. Caragiale 273
Direcțiunea *Contemporanului* 291
Decăderea literaturii contemporane 311
Idealurile sociale și arta 314
Taras Șevcenko 339
Artiștii—cetățeni 349
Convorbire cu Gherea 379

Gherea despre „arta tendențioasă" 383
„Genii necunoscute" 385
Munca-creatoare și munca-exercițiu 390
Înrîurirea traducerilor 399
Traducerile și limba literară 405
Greutățile traducerii 410
Ce trebuie să traducem 414
Tendințele literaturii franceze actuale (Școala romană) 419
Leconte de Lisle și poezia contemporană . . 426
Teatrul Național 439
Materialismul economic și literatura 444
Critici volintiri 449
Țăranul în literatură 453
Răspunsul lui C. Dobrogeanu-Gherea la „Ancheta asupra evoluției noastre literare" 467
Adnotări 482
Indici 496

Redactor : MIHAELA DAN
Tehnoredactor : FLORIAN SĂPUNARESCU

Format 16/54×84. Coli editură 28,24. Coli tipar 32. Planșe 1.
Bun de tipar 5 mai 1980. Apărut — mai 1980.

Comanda nr. 9140/661
Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România